Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VIII

N. 71 | Aprile 2019 | ISSN 2431 - 6739

Riflessione sulla critica

Alberto Castellano

Non c'è dubbio che da alcuni anni gli interventi più stimolanti, le riflessioni più lungimiranti, le osservazioni più acute sul cinema sono quelle dei filosofi, complici uno sguardo sulle immagini più libero e un approccio al cinema meno viziato da logore gerarchie artistiche, obsolete categorie di generi, fuorvianti preconcetti culturali. In realtà il rapporto tra cinema e filosofia non nasce ora perché già nei primi anni '80 Deleuze con *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo* sollevò il problema di una rifondazione del pensiero sul cinema e di una ridefinizione del cinema stesso per la quale gli autori sono espressione e produttori di concetti quindi sono dei filosofi e provocatoriamente invitava a chiedersi non "che cos'è il cinema?" ma "che cos'è la filosofia?". Poi molti filosofi anche italiani hanno cominciato a leggere il cinema applicando concetti e correnti di pensiero e la consacrazione di questo rapporto c'è stata con la rassegna di Procida "Il vento del cinema", incontri tra cineasti e filosofi inventata da Enrico Ghezzi sintetizzata dal geniale slogan "chi pensa il cinema/chi è pensato dal cinema?". Questa premessa serve a sottolineare che la cine-filosofia nel tempo è diventata un *evidenziatore* dello stallo attuale della critica cinematografica italiana tradizionale, ha avuto buon gioco (si fa per dire perché si tratta pur

segue a pag. successiva

"Omaggio a Shining: le gemelline ai nostri tempi" di Pierfrancesco Uva

Stanley Kubrick: genio e sregolatezza

Ricordo di un geniale, visionario e immaginifico regista a vent'anni dalla scomparsa

"Le sue opere sono tra i più importanti contributi alla cinematografia mondiale del Ventesimo secolo"
(Michel Ciment)

"Amato o odiato, Stanley Kubrick è forse l'unico regista della vecchia generazione, quella di Orson Welles per intenderci, che è riuscito a fare esattamente ciò che voleva fare con il cinema in un sogno megalomane e solitario di onnipotenza. "
(Marco Giusti)

Nino Genovese

Stanley Kubrick muore e va in Paradiso. Anche Steven Spielberg è appena morto (è solo un *exemplum fictum*, ché il grande regista è vivo e gode di buona salute) e viene accolto dall'Arcangelo Gabriele, che gli dice: - "Dio ha apprezzato moltissimo i tuoi film e vuole esser certo che ti troverai bene qui da noi. Per qualsiasi cosa tu abbia bisogno, chiamami pure." E Steven: - "Vedi, mi piacerebbe tanto incontrare Stanley Kubrick. Pensi di poterlo fare?". Gabriele lo guarda e fa: - "Ma Steven, con tutte le cose che potevi chiedermi, perché proprio questa? Lo sai che Stanley odia i *meeting*". - "Ma tu mi avevi detto che per qualsiasi cosa..." - "Mi dispiace davvero, ma questo non mi è possibile." Così, Gabriele lo accompagna in giro per il Paradiso e a un certo punto Steven vede un tizio con la barba, capelli lunghi, una divisa militare e scarpe da tennis, che se ne va in giro in bicicletta. Allora Steven dice a Gabriele: -"Mio Dio, guarda, quello è Stanley Kubrick! Possiamo salutarlo?!?...". Gabriele prende da parte Steven e gli dice: - "Ma no! Quello non è Stanley Kubrick; è Dio! Dio che crede di essere Stanley Kubrick!...".

segue a pag. 6

Green Book

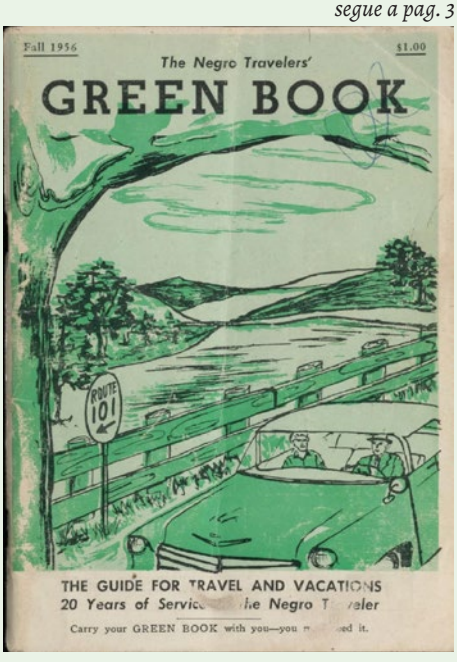
Trattare i drammi americani con umorismo e levitas. Perché no?

"Quello che noi dobbiamo fare è non giudicare le persone dalle loro differenze, ma cercare invece ciò che hanno in comune. E noi tutti abbiamo un mucchio di cose in comune. Noi tutti vogliamo le stesse cose: noi vogliamo amore e felicità. E vogliamo essere trattati tutti allo stesso modo. E questa non è certo una cattiva cosa."
Peter Farrelly

Marino Demata

Credo che nessuno, prima delle nomination del film *Green book*, vedendo qualcuno dei film sceneggiati e girati dei fratelli Peter e Bobby Farrelly, o anche solo scorrendo la loro filmografia, avrebbe potuto scommettere neppure un dollaro sui riconoscimenti e sul successo di questo film. Soprattutto se si pensa che il titolo del film di esordio dei Farrelly è stato *Dump and dumper / Scemo & più scemo*, commedia demenziale con Jim Carrey e Jeff Daniels del 1994, il cui successo travolgente ha suggerito ai due dinamici fratelli di realizzare recentemente, nel 2014, un sequel, *Scemo & + scemo 2*. Tra l'uno e l'altro film i due fratelli hanno realizzato una sequela di altri film prevalentemente

segue a pag. 3



diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

sempre di opinionisti elitari, in Francia è un po' diverso perché quotidiani come "Le Monde" o "Libération" ospitano periodicamente riflessioni filosofiche sul cinema) visto che i quotidiani e i periodici hanno abbandonato del tutto qualsiasi ambizione di rinnovamento, qualsiasi velleità di approfondimento. È chiaro che la trattazione del cinema da angolazioni problematiche, con uno sguardo profondo e sofisticate proposte intellettuali, è da sempre prerogativa delle riviste specializzate storiche (sopravvivono "Cineforum" "Cabiria" e "Segnocinema"), come è chiaro che non vanno confusi spessori critici, contesti e destinatari. E da questo punto di vista in Italia c'è sempre stata una fisiologica frattura netta tra i periodici di settore e la cosiddetta "critica militante" dei quotidiani, settimanali e mensili a diffusione popolare e qualcuno ha auspicato un "avvicinamento" abbastanza improbabile visto che le riviste avrebbero dovuto "abbassarsi" a un livello più accessibile (ma è tutto da dimostrare se questo avrebbe incrementato le vendite o gli abbonamenti) e i giornali "aumentare" la qualità critica pena l'incomprensione delle recensioni per un lettore medio (che probabilmente li avrebbe penalizzati sul piano della tenuta commerciale). Un caso a parte ovviamente è quello de "il manifesto" e dell'annesso settimanale "Alias" che negli anni sono diventati un modello di critica cinematografica stravagante e intellettuale capace di muoversi tra analisi sofisticate, provocazioni audaci, battaglie politiche senza ideologismi nostalgici, scelte lucide e anticipatrici, spiazzanti prese di posizione (uno per tutti l'esaltazione in tempi non sospetti di rivalutazioni del "fascista" Clint Eastwood). Ma questo oggi è un falso problema, è stato superato da una crisi decennale dell'editoria in genere e della difficoltà per molti giornali a mantenere le tirature e le vendite di un tempo, ma anche da un nuovo scenario della comunicazione. Dopo il "bipolarismo" della critica (da una parte la criptocritica specialistica sofisticata e spesso vanitosamente incomprensibile, dall'altra quella che sui giornali con spazi adeguati davano il giusto risalto al cinema non più trattato come un "figlio di un Dio minore" grazie anche a firme prestigiose e autorevoli), che per decenni ha monopolizzato l'attenzione verso il mezzo tenendo anche vivo un dibattito ideologico sempre aperto, si è assistito gradualmente a una trasformazione della critica: spazi sempre minori a vantaggio del giornalismo cinematografico e della cronaca, selezione drastica e opinabile dei film da recensire; i tentativi poi abortiti di testate settimanali e mensili di trovare una via di mezzo tra lo specialismo e l'informazione/divulgazione, di mettere d'accordo lettore/spettatore medio e cinefili, con una formula confortata da dati incoraggianti di vendite all'inizio ma poi rivelatasi inadeguata a soddisfare nuove esigenze; l'irruzione negli anni Duemila delle pubblicazioni online con un sempre più vertiginoso moltiplicarsi di periodici specializzati, quotidiani, settimanali o mensili che danno grande spazio al cinema, siti, blog e quant'altro. Inquadrato nella globale trasformazione epocale della politica, della società, dell'economia con tutti i pro e i contro, gli indiscutibili vantaggi e le ormai assodate ricadute negative sul piano etico, psicologico e comportamentale, diventa sempre pressante la domanda "qual è il presente e il futuro della critica segnata dalla rivoluzione telematica/informatica/digitale?". Difficile, se non impossibile, rispondere a questa domanda anche perché è impensabile e antistorico ripartire dagli insegnamenti di due grandi intellettuali di matrice marxista come Mino Argentieri, l'ultimo critico militante, scomparso nel marzo 2017 le cui analisi sul rapporto tra cinema, società, potere e censura sono diventate un punto di riferimento nell'ambito della critica cinematografica, e Umberto Barbaro (critico, saggista, sceneggiatore oltre che grande teorico) scomparso nel marzo 1959, sempre alla ricerca dei profondi, complessi e reali contenuti dell'opera cinematografica che poi esprimeva con la particolare sensibilità nei suoi scritti, ma si dovrebbe ricorrere più spesso a loro per trovare quello stimolo ideologico e morale esercitando così il potente diritto di critica. Oggi ci troviamo in una *no men's land* della critica, un flusso inarrestabile di interventi, recensioni di tutte le lunghezze, opinioni, forum, analisi stravaganti, ma anche critiche scontate, pretestuose, audaci. Un magma incontrollabile di "critica dal basso" causa ed effetto al tempo stesso della dissoluzione di un "centro", della critica di un tempo autorevole e potente con intorno tutti i satelliti che cercavano uno spazio. È quasi una rivolta dei *peones* contro il potere, una rivincita per avere una visibilità dopo anni di un sistema che di fatto *oscurava* le potenzialità critiche nascoste. Insomma ne è scaturito uno scenario caratterizzato da una *pulviscolarità* critica ma anche da una *nebulizzazione* dello spessore critico. Se è vero infatti che oggi c'è più democrazia grazie alla Rete per dare voce a chiunque vuole dire la sua su un film, su un autore, su un evento, è anche vero che inevitabilmente chi legge va incontro anche a giudizi discutibili, a interventi poco affidabili, a recensioni che lasciano il tempo che trovano. Ma questo è lo scontato prezzo che bisogna pagare alla nuova pratica cinematografica, al nuovo sistema all'insegna di "una critica non si nega a nessuno". Però senza rassegnarsi ai pessimistici quesiti "chi critica cosa" e "chi scrive per chi", si può provare a mettere un po' d'ordine nel caos mediatico, ad individuare alcune coordinate di un possibile nuovo rapporto tra critici e lettori (compresi quelli numerosi che leggono le recensioni senza vedere i film), tra opinionisti e spettatori. Intanto c'è da dire che sulla Rete alcune testate dedicate al cinema sono diventate nel tempo un punto di riferimento importante grazie a una selezione di chi scrive, a un'affidabilità di giudizi, a una professionalità giornalistica di pari passo con la sempre maggiore perdita di credibilità delle storiche testate giornalistiche cartacee (quotidiani e periodici) che trattano il cinema con sempre più sufficienza e pressappochismo affidando le poche recensioni dei film più importanti (quali?) a tromboni anziani sopravvissuti a se stessi che non riescono più a incidere più di tanto, a influenzare nelle scelte, a fare opinione. Paradossalmente questo scenario però ha prodotto un cortocircuito tra critici e lettori selvaggi, un'aspettativa per l'intervento che non sia la recensione "preconfezionata" usa e getta. Molti giovani (ma l'età si allunga fino ai 30-35) infatti non saranno spettatori onnivori e grandi conoscitori di cinema, però difronte ai cinefumetti, agli horror, al cinema tecnologico e digitale esigono qualcosa di più del "bello o brutto", "ben fatto ma...", "è fedele o meno al fumetto", "è l'horror violento e gratuito". E questo chiama in causa un problema dello specialismo nello specialismo sollevato già alcuni anni fa quando sulla critica c'era ancora un dibattito. Qualcuno rivendicava giustamente la possibilità per alcuni film di genere o tendenze di integrare la recensione canonica con approfondimenti di specialisti di volta in volta di *comics*, generi, ma anche di tematiche impegnate trattate soprattutto dalle cosiddette cinematografie allora emergenti (asiatiche, africane, latinoamericane). Naturalmente questa proposta urtò subito la suscettibilità della critica togata, scatenò la reazione indignata del critico onnisciente che vedeva minacciato dallo specialista il suo potere e temeva il contraddittorio con chi potesse dire e scrivere analisi diverse dalle sue (fu inutile rilevare l'anomalia facendo il paragone con altre discipline come la musica che richiede il critico specializzato nel jazz, nella operistica-sinfonica, nel pop e l'arte che presuppone il critico che conosce meglio l'arte classica, quella moderna, quella sperimentale). Oggi è troppo tardi per recuperare visto che i giornali riservano sempre meno spazio alla critica cinematografica in genere figuriamoci per riflessioni a margine. Però oggi nella nuova comunità cinefila online possono incontrarsi la domanda e l'offerta di riflessioni capaci di ricondurre il giudizio sul singolo film a un contesto più ampio, di dare un senso più complessivo a un giudizio superficiale a caldo, di inquadrare il cinefumetto Marvel di turno nella complessa macchina produttiva e linguistica del fumetto o *Bohemian Rhapsody* nel variegato mondo rock dei Queen e non solo o *Il corriere* nell'opera complessiva autoriale di Clint Eastwood. Insomma si può ancora fare, si può recuperare una dimensione critica di ampio respiro, abbandonando obsolete categorie manichee o estetiche tardo-crociane. Anche questo rendez-vous più costante e professionale con lo spettatore di varie generazioni, formazioni e aspettative può dare un piccolo contributo a un rinnovato interesse per il cinema nella sua totalità, a una riscoperta della sala e del rito collettivo. A patto di non avere più il complesso che bisogna fare i conti con i giudizi della critica quotidianista o televisiva che non si accorge di parlare ai fantasmi, a lettori/spettatori che non ci sono più.

Alberto Castellano

segue da pag. 1

comici, caratterizzati anche dal modo "politically incorrect" o addirittura offensivo di trattare problemi seri. Fatto è che Peter & Bobby riescono in breve a creare una vera e propria industria della risata e della demenzialità, creando una propria casa di produzione: i loro film venivano dunque da loro sceneggiati, prodotti e girati. Hanno lavorato quasi sempre in coppia, salvo alcune eccezioni, tra le quali va annoverato proprio *Green book*, opera del solo Peter Farrelly. Dunque il salto dalla filmografia demenziale a *Green book* è sicuramente notevole e imprevisto e certamente più di uno spettatore o lettore di queste note è legittimato a chiedersi: quali sono gli elementi di continuità di *Green book* rispetto al passato? E quali gli elementi di più marcata novità da portare addirittura il film al premio Oscar quale migliore opera del 2019? Non c'è alcun dubbio che *Green book* si è giovato della vena comica del passato, che qui però assume un connotato nuovo perchè questa volta non aspira alla risata sguaiata e irrefrenabile, ma al sorriso accompagnato dalla voglia di riflettere e al tono diffusamente umoristico. Anche perché qui non si tratta di storie comuni, ma di due personaggi realmente esistiti, alle prese con un viaggio realmente effettuato e con problemi di grande portata storica. Siamo all'inizio degli anni Sessanta. Due persone totalmente dissimili, l'italo americano Tony "lips" Vallelonga (Viggo Mortensen), buttafuori in un locale e temporaneamente senza lavoro, e un famoso pianista nero, Don Shirley (Mahershala Ali), restano insieme in un viaggio in auto per due mesi. Vallelonga, spinto dalla necessità finanziarie e per non far mancare nulla alla sua numerosissima famiglia, ha accettato di fare da autista al famoso pianista, in tournée per due mesi per una serie di concerti in vari Stati d'America. In realtà le sue mansioni non saranno solo quelle di guidare l'auto e di fare compagnia al celebre pianista, ma soprattutto quella di evitare spiacevoli inconvenienti che sicuramente possono capitare a un nero – per quanto altolocato – negli Stati del sud. E – diciamo la verità – già il prologo di questo strano viaggio, col bianco Vallelonga alla guida dell'auto e col nero, elegante e sofisticato Don Shirley seduto sul lato posteriore, è una scena (a cui ci abitueremo nel corso del film) dall'indubbia valenza umoristica. Anche perché Vallelonga è un italo-americano con convinzioni razziste: in una delle scene iniziali trova due bicchieri sporchi nel lavabo della cucina nei quali devono aver bevuto due operai neri e lui non trova di meglio da fare che buttarli nel cestino dei rifiuti (dal quale saranno recuperati dalla moglie, molto meno razzista!). La strana coppia inizia bene il suo "on the road" in auto: l'attraversamento di Stati più tolleranti verso gli afro-americani non riserva sorprese eccessivamente sgradite. Per l'attraversamento e la permanenza negli Stati del profondo sud, Vallelonga ha con sé un aiuto prezioso: quel "Green book" che dà il titolo al film. Si tratta di una preziosa pubblicazione (titolo completo: "The Negro Travelers' Green Book") così intitolata non dal colore verde della sua copertina. Al contrario, il colore verde deriva dal nome dell'autore, lo scrittore di viaggi afroamericano Victor Hugo Green. L'utilità e in molti casi la necessità di tale pubblicazione era data dal fatto che la discriminazione razziale in molti Stati del sud era stata in gran parte legalizzata dalle Jim Crow laws, complesso di norme che rendeva possibile a gran parte degli esercizi commerciali non avere mai a che fare con neri. Sul Green book sono segnalati i ristoranti, gli alberghi, le stazioni di servizio, perfino i barbieri nei quali sono ammessi clienti di colore senza alcun rischio. Naturalmente si tratta di locali di categoria inferiore a quelli riservati ai bianchi ed

segue a pag. successiva

3 Oscar

91esima edizione degli Academy Awards. Green Book è il Miglior Film: l'opera di Peter Farrelly ha vinto inoltre il premio per la Miglior sceneggiatura originale (a Nick Vallelonga, Brian Currie e Peter Farrelly) e quello per il Miglior attore non protagonista, Mahershala Ali.

Menzione Speciale Diari di Cineclub a #RomaFF13

Green Book

Menzione speciale alla Festa del Cinema di Roma 2018, la giuria di ***Diari di Cineclub*** *periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, (terza edizione), composta da Paola Dei (Presidente), Angelo Tantaro, Anna Maria Stramondo, Catello Masullo, Maria Caprasecca, Ugo Baistrocchi, riunitasi sabato 27 ottobre ore 13,30 presso la sede della Festa del Cinema, V.le P. de Coubertin, ha attribuito una menzione speciale a:*

Green Book di Peter Farrelly
(Stati Uniti d'America)

E' un film classico alla fine del quale non solo i personaggi ma anche gli spettatori sono cambiati. Impossibile non stupirsi e riflettere quando, Tony Vallelonga, uno dei protagonisti, scopre che negli USA del 1962 si vendeva "The Green Book" (dal 1936!) una guida per i turisti afro-americani che volevano viaggiare sicuri, con l'indicazione degli alberghi e dei locali riservati ai neri o con informazioni preziose come il divieto "legale" per i neri di circolare di notte in certi stati americani. Un film che irride a tutte le presunte superiorità culturali e fa ridere sul razzismo mettendone in ridicolo i presupposti. Un Viggo Mortensen, sovrappeso e quasi irriconoscibile, in una interpretazione da Oscar, è l'autista italo-americano che accetta di portare in tournè negli Stati del Sud e proteggere un pianista nero, il plurilaureato dott. David Shirley (l'indimenticabile spacciatore di "Moonlight" Mahershala Ali) componente di un trio di esecutori di musica classica. "Green Book" è una storia vera tradotta in una commedia che rappresenta un efficace strumento per combattere l'intolleranza e l'odio per il diverso, favorendo invece fratellanza e accettazione dell'altro.

segue da pag. precedente

anche questo particolare viene utilizzato dal regista per dare spazio alla sua vena umoristica: il grande pianista nero in un albergo di infimo ordine e il suo autista bianco in un ottimo hotel! L'autore dell'opuscolo rivendica la grande utilità della propria guida per mettere al riparo gli afroamericani da sgradite sorprese; ma allo stesso tempo, in una nota, si augura che presto non ci sia più bisogno di una tale pubblicazione, e che tutte le persone possano sentirsi libere di fare quello che vogliono e di andare in qualunque luogo dell'America. La legge lo imporrà pochi anni dopo il periodo nel quale si svolge il film, nel 1964, con le leggi del Civil Rights Act, fortemente volute da John Kennedy e promulgate l'anno successivo alla sua morte. Pochi mesi dopo, così come auspicato dal suo autore, il Green book interrompe la sua diffusione e non avrà più bisogno di aggiornamenti, anche se le nuove leggi non potranno mutare di un colpo solo mentalità inveterate da decenni. Sulla falsariga della contraddizioni reali che la storia porta con sé fin dalla prima scena (il rozzo autista bianco con il distinto pianista nero), il film si snoda, come un road movie che ha come meta l'inferno degli stati del sud, ricco di episodi esemplari: dopo un applauditissimo concerto, nel corso di un cocktail, a Shirley viene negato l'accesso alla toletta, perché per i neri non c'è altro che una lurida baracca in legno nel giardino! Fino all'episodio in Alabama, dove Shirley, spalleggiato in questo da Vallelonga, rifiuta di tenere il suo ultimo concerto della tournée perché impedito di sedersi a mangiare assieme ai suoi amici bianchi! In realtà, nelle intenzioni del regista, il film vuole testimoniare, attraverso il viaggio e le difficoltà che porta con sé, la nascita e la crescita dell' amicizia, che all'inizio pareva impossibile per la persistenza di reciproci pregiudizi, tra il rozzo bianco Vallelonga e il sofisticato afroamericano Shirley. Alla fine quest'aspetto finisce con l'essere quello prevalente anche rispetto ai drammi dei pregiudizi e del segregazionismo razziale, che molti critici avrebbero voluto vedere meglio sviluppati nel film. Peter Farrelly si è difeso dall'accusa di superficialità dicendo di aver voluto semplicemente descrivere una situazione senza calcare i toni. E indubbiamente l'aver mantenuto un profilo basso ha giovato al carattere umoristico e volutamente lieve della sua storia, che è molto piaciuta al pubblico, specialmente bianco! Mentre alla popolazione afroamericana il film è piaciuto generalmente meno. A cominciare dai parenti del grande pianista, che contestano a Farrelly di aver costruito una "sinfonia di menzogne" intorno alla presunta amicizia che sarebbe maturata lungo il viaggio tra Vallelonga e Shirley, che in realtà non ci sarebbe stata, almeno nei termini così trionfalisticamente enfatici descritti dal film. Personalmente, anche se ci saremmo risparmiati volentieri l'eccessivo buonismo della scena finale del Natale, che sembra voler riecheggiare qualche finale di Frank Capra, restiamo un po' perplessi di fronte alle critiche di superficialità

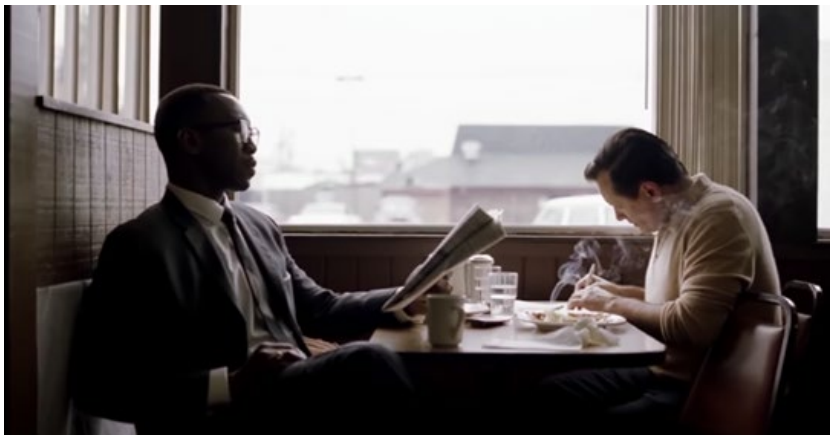
nel trattare i problemi della discriminazione razziale. Tali critiche, in realtà, più che mettere in discussione il film in sé, finiscono per contestare una tipologia di cinema, capace di suscitare umorismo e sorriso anche sui tanti periodi bui e drammatici della storia americana. In questo senso *Green book* ha dei precedenti illustri. Basterebbe citare un piccolo gioiello umoristico, la storia di uno scrittore della TV che viene impedito di svolgere il proprio lavoro perché accusato di simpatie filo-comuniste durante il triste periodo del Maccartismo. Ci riferiamo naturalmente a *The front / Il prestanome* di Martin Ritt (regista a sua volta vittima del maccartismo), tipico esempio di commedia/dramma, che purtroppo in pochi hanno visto in Italia, perdendo tra l'altro una splendida interpretazione di Woody Allen, che riesce a dare il meglio di sé in un ruolo che Ritt gli ritaglia su misura.

Marino Demata

Green Book, un viaggio nell'America razzista degli anni '60

Paola Dei

Aggiudicatosi tre Premi Oscar, fra cui quello per il Miglior Film, Green Book di Peter Farrelly, si ispira alla storia vera di Tony Lip (pseudonimo di Frank Anthony Vallelonga), padre di Nick Vallelonga, uno degli sceneggiatori del film, con la recitazione di uno strepitoso Viggo Mortensen, ingrassato e involgarito per l'occasione e un altrettanto efficace Mahershala Ali, accompagnati da Linda Cardellini, Sebastian Maniscalco, Mike Hatton, Joe Cortese, Maggie Nixon, Von Lewis. Un road movie che mette a confronto un americano bianco rozzo e disoccupato insieme ad un raffinato violinista nero omosessuale che lo ingaggia per accompagnarlo nel suo tour di concerti. Due figure distanti anni luce l'una dall'altra che superano ogni pregiudizio e vanno al di là di stereotipi, misoginia, omofobia, discriminazione razziale. Il montaggio ci permette di immedesimarci nei momenti più significativi del percorso e di viaggiare insieme ai protagonisti che chilometro per chilometro e tappa dopo tappa divengono sempre più inseparabili fra scontri e incontri mentre Tony si trasforma in un amico protettivo e tenta di convincere il raffinato pianista che per ottenere qualcosa nella vita occorre avere modi più ortodossi e meno delicati. Tony ha una moglie e due figli a cui badare, e deve trovare un modo veloce per sostenerli. Subito si presenta l'occasione buona quando il dottor Donald Shirley, che il realtà è un pianista che sta per partire per un tour di concerti con il suo trio attraverso gli Stati del Sud degli Stati Uniti, dall'Iowa al Mississipi. Shirley però è afroamericano, in un'epoca in cui essere di colore in America significava non essere benaccetto , soprattutto nel Sud. Tony dal canto suo é cresciuto con l'idea che i neri siano simili ad animali Ma il musicista riesce a fargli cambiare idea con la sua cultura e sensibilità. É istruito, parla molte lingue, veste sempre in smoking elegantissimi ed é avvezzo alle discriminazioni. Ma i due si compenetrano come il bianco con il nero, come il sale con lo zucchero. Dentro la Cadillac azzurra, luogo ideale per far nascere un legame profondo fra ore e ore di strada da percorrere, l'artista afro-americano Don Shirley impara a mangiare pollo fritto senza forchetta e coltello mentre Tony Lip dal canto suo impara a raccogliere i bicchieri di plastica che era solito gettare sull'autostrada dal finestrino. Un duello esilarante che non perde mai ritmo e non scende mai nel mero sentimentalismo. Intensi, divertenti, travolgenti e profondamente diversi i due protagonisti regalano gag esilaranti fra la profondità di sentimenti universali. L'arte delle parole e l'arte delle immagini si sposano perfettamente per fondersi in una unica arte; quella del Cinema. Giochi di luce, talento e una storia che non implica una risposta diretta da parte degli spettatori e che non si propone come mediatrice di messaggi pedagogici. Soltanto buoni sentimenti veri senza melense sdolcinature che quasi mai appaiono sincere anche nella vita reale. Due sentimenti differenti fra sequenze temporali che a un certo punto della storia attraverso un dialogo culminano in una unica poetica. Costumi, scenografie, musiche accompagnano senza retorica le vite dei due protagonisti riuscendo a mostrarci ed evidenziare sempre l'essenziale. Il film è ambientato nell'America profonda e razzista degli anni Sessanta e molte sono le sequenze dove il regista mette in evidenza le difficoltà del vivere la quotidianità di Don, nonostante i suoi talenti musicali. Più volte viene emarginato e umiliato sia per il colore, sia per l'omosessualità, sia per la raffinatezza con la quale gestisce le questioni. Nonostante tutto ciò riesce sempre a mantenere l'eleganza che lo caratterizza. In una delle scene durante un suo concerto gli viene negato di usare il bagno dei bianchi ma la sua reazione é assolutamente ineccepibile mentre Tony Mostra subito il suo diniego. Quando suona Don viene ascoltato con grande ammirazione ma quando finiscono i concerti la sua vita é quella di un nero che si muove in una società razzista e piena di pregiudizi. Straordinaria la recitazione del premio Oscar Mahershala Ali, ma anche Viggo Mortensen si cala nel personaggio di Tony Lip totalmente, sia con il fisico sia con la gestualità. L'attore noto principalmente per il ruolo di Aragon nella trilogia cinematografica de *Il Signore degli anelli* diretto da Peter Jackson, ha lavorato con registi di fama internazionale, fra cui Sean Penn e David Cronenberg per il quale ha vestito anche i panni di Freud in *A Dangerous Method*, dedicato a Carl Gustav Jung e Sabine Spierlrein. Impeccabilee straordinariamente vera é anche la sua interpretazione di *Captain Fantastic* dove interpreta il ruolo di un padre fuori dagli schemi che ha vissuto in isolamento con la sua famiglia per oltre un decennio, lontano dalla moderna e consumistica società. Il film fu presentato in anteprima mondiale al Sundance Film Festival 2016, per poi essere proiettato nella sezione *Un Certain Regard* al Festival di Cannes 2016, dove ha vinto il premio per la miglior regia. Nel corso del 2016 ottenne diversi riconoscimenti. Mahershala Ali già premiato agli Oscar per *Moonlight* di Barry Jenkins, considerato uno dei migliori film nella storia del cinema, si é aggiudicato la seconda statuetta per la sua interpretazione impeccabile. Peter Farrelly che di solito é accompagnato dal fratello Bobby, é divenuto noto per aver realizzato commedie ironiche caratterizzate da una comicità politicamente scorretta. Il film non era fra i favoriti ma certamente in sintonia con le tematiche dell'integrazione e dell'inclusione che hanno caratterizzato l'intera serata della premiazione a cominciare dal film di Barry Jenkins, *Se la strada potesse parlare* che ha visto Regina King aggiudicarsi la statuetta. Il film ha conquistato il cuore del pubblico e dell'Accademy e si è aggiudicato tre statuette conquistando anche i riconoscimenti per la Miglior Sceneggiatura Originale (Nick Vallelonga, Brian Currie e Peter Farrelly) e per il Miglior Attore non Protagonista (Mahershala Ali).



Paola Dei

segue da pag. 1

Questa barzelletta, che non si sa come nacque, ma che fu raccontata a Kubrick da Matthew Modine (l'attore protagonista di *Full Metal Jacket*), a Kubrick piaceva moltissimo. E non c'è da meravigliarsi, se si considera la sua personalità: megalomane, maniaco della perfezione, ingegnoso, oltre che – specie negli ultimi anni, quando dalla nativa New York si trasferì in Inghilterra – paranoico, misantropo, ossessionato dalla propria "privacy" e dal desiderio di vivere isolato nella sua fattoria; anche se – come dice Peter Bogdanovih – molti amici lo consideravano, al contrario, sereno, divertente ed affettuoso. In ogni caso, stiamo parlando di un grande maestro del cinema, di un genio, di cui ricorre il ventennale della scomparsa, essendo nato a Manhattan / New York (Usa) il 26 luglio 1928, e morto ad Harpeden (Regno Unito) il 7 marzo 1999, all'età di 70 anni. Ricordiamo, *en passant*, titoli come *Orizzonti di gloria*, *Spartacus*, *Lolita*, *Dr. Stranamore*, *2001 Odissea nello spazio*, *Arancia Meccanica*, *Shining*, che sono entrati nell'immaginario collettivo della gente (non solo dei "cinefili" e degli "addetti ai lavori") e impreziosiscono la sua filmografia, composta solo da 13 titoli, che, però, hanno lasciato tutti una traccia indelebile nella storia del cinema mondiale. Kubrick ebbe una personalità eclettica, poliedrica: fu regista, direttore della fotografia, montatore, scenografo, creatore di effetti speciali, ecc.; ma anche un bravissimo fotografo, con cui iniziò la sua carriera prima di passare dietro la macchina da presa. E fu un perfezionista ai massimi livelli: basti pensare che seguiva i suoi film interamente, in tutte le fasi della produzione, che faceva ripetere una scena della quale non era soddisfatto anche centinaia di volte (Tom Cruise e Nicole Kidman ne sanno qualcosa relativamente al suo ultimo film, *Eyes Wide Shut*; e vi furono attori, anche famosi, che esasperati dalla sua meticolosità, abbandonarono il *set* a riprese iniziate e dovettero essere sostituiti); inoltre, seguiva le sorti dei suoi film anche nei vari Paesi in cui uscivano, quindi – praticamente – in tutto il mondo, occupandosi perfino del doppiaggio. Ecco perché, quando si dice "un film di Stanley Kubrick", parliamo davvero di un'opera che è tutta sua, interamente sua!... Una caratteristica che contraddistingue la sua breve, ma intensa carriera è la sua abile capacità di reinventare, reinterpretare secondo la sua visione del mondo tutti i "generi" cinematografici: i "film di guerra", con il suo primo lungometraggio, *Paura e desiderio* (*Fear and Desire*, 1953), film sulla psicologia dei soldati in guerra, in bilico tra follia ed orrore, e prima metafora filosofica sulla realtà drammatica della guerra, che, però, Kubrick detestava, ritenendolo un immaturo esercizio di stile, "noioso e pretenzioso"; stupendo, invece, *Orizzonti di gloria* (*Pants of Glory*, 1957), prodotto ed interpretato da Kirk Douglas, film anti-militarista e pacifista, che si svolge nelle trincee francesi della grande guerra (anche se, per il divieto della Francia, è girato in Germania); e *Full Metal Jacket* (1987), che, invece, fa vedere la drammatica crudeltà della guerra attraverso l'intervento armato degli Americani nel Vietnam. Ed ancora: il "noir", con *Il bacio dell'assassino* (*Killer's Kiss*, 1955); il "thriller", con *Rapina a mano armata* (*The Killing*, 1956), incentrato stilisticamente sulla frammentazione narrativa, in cui non viene più seguito l'ordine cronologico, temporale, di svolgimento delle azioni (anticipando, in tal modo, il Tarantino de *Le Jene*, di *Pulp fiction* e di altri suoi film); il "peplum", con un "kolossal" come *Spartacus* (1960, tratto dall'omonimo romanzo di Howard Fast), una delle produzioni più imponenti di Hollywood, con un *budget* di 6 milioni di dollari, divenuti, alla fine 12 (quindi, esattamente il doppio dell'investimento preventivato), che si avvale dell'interpretazione di un *cast* eccezionale di attori (Kirk Douglas, Jean Simmons, Tony Curtis, Laurence Olivier, Peter Ustinov, Charles Laughton, Woody Strode, John Gavin ed altri) e che vinse un "Golden Globe" e ben 4 Premi Oscar (Scenografia, Fotografia, Costumi, Migliore Attore Non Protagonista Peter Ustinov); la "commedia nera" o "dramma" che dir si voglia, con lo "scandaloso" (per quei tempi) *Lolita* (1962), tratto da un romanzo di Vladimir Nabokov, con James Mason, Sue Lyon e Shelley Winters; la "satira politica", con *Il Dottor Stranamore, ovvero come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (*Dr. Strangelove...*, 1968, dal romanzo *Red Alert* di Peter George), interpretato da un eccezionale Peter Sellers (che dà vita a diversi personaggi); la "fantascienza", con lo stupendo (e, quando uscì, poco capito) *2001 - Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odissey*, 1968), riflessione "filosofica" sul significato stesso dell'esistenza, sulla natura dell'uomo nella sua evoluzione e sul suo futuro in rapporto con l'universo che ci circonda, che si avvale di una serie di avveniristici "effetti speciali", da lui stesso realizzati (insieme con Douglas Trumbull) e così ben congegnati che coloro i quali, ancora oggi, ritengono che l'uomo non abbia mai messo piede sulla luna, attribuiscono alla maestrìa di Kubrick le scene dell'allunaggio e del paesaggio lunare (e fu l'unica "categoria" per la quale Kubrick vinse un Premio Oscar; il film, nel 1969, ha vinto anche il "David di Donatello" come migliore film straniero); memorabile la sequenza iniziale in cui, con un salto di millenni, nell'ellissi più ardita della storia del cinema, l'osso lanciato in aria da uno scimpanzé si trasforma in un'astronave, che si libra, quasi danzando, nello spazio, accompagnata dalle musiche di Strauss (notevole l'influenza delle musiche scelte, in genere dal repertorio classico, che accompagnano tutte le opere di Kubrick); il soggetto era dello scrittore di fantascienza Arthur C. Clarke, basato sul suo racconto *La Sentinella*; ma Kubrick lo stravolse a tal punto che Clarke, dopo l'uscita del film, ne trasse un suo romanzo, in cui, in maniera meno ermetica rispetto all'opera cinematografica, spiegava il significato e l'assunto del racconto; ricordiamo, inoltre, che il film è stato restaurato nel 2018, a cinquant'anni dalla sua uscita nei cinema, proposto a Cannes ed uscito di nuovo nella sale, per le "nuove generazioni, che si spera l'abbiano adeguatamente apprezzato; il genere,

"Paura e desiderio" (1953)

"Il bacio dell'assassino" (1955)

"Rapina a mano armata" (1956)

"Orizzonti di gloria" (1957)

"Il dottor Stranamore, ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba" (1964)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per così dire, "sociologico", con un altro film "cult", come *Arancia meccanica* (*Clockwork Orange*, 1971, dal romanzo di Anthony Burgess), che fu perfino proibito in alcuni Paesi per l'impatto e l'influenza negativa che avrebbe potuto avere sulle giovani generazioni; il film "storico", in costume, con l'immaginifico e scenografico *Barry Lyndon* (1975), che si svolge in un Settecento, di cui Kubrick, con la meticolosa preparazione che sta alla base delle sue opere, ha studiato i quadri, i paesaggi, la musica, dando vita ad un'opera in cui nulla è lasciato al caso (basti pensare che gli interni sono davvero girati a lume di candela, senza il supporto di altre luci, grazie alle super-luminose ottiche avute dalla Nasa e dalla Zeiss); l'"horror" con *Shining* (1980), rivisitazione geniale di un romanzo di Stephen King, in cui tre soli personaggi (marito, moglie e figlio), chiusi nell'ambiente circoscritto di un *hotel*, in seguito allo svilupparsi degli eventi e alla crescente follia del protagonista (un superbo Jack Nicholson), riescono a creare negli spettatori un profondo senso di inquietudine, un'atmosfera da incubo; il "dramma psicologico", con *Eyes Wide Shut* (1999, dal romanzo *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler), ultima, ermetica, ma suggestiva opera del grande Maestro. Tuttavia - nonostante la sua ingegnosa versatilità e la sua genialità creativa - Kubrick non ha avuto in vita i riconoscimenti che avrebbe meritato: gli sono stati attribuiti due Premi Bafta per *Dr. Stranamore* e *Barry Lyndon* e – al di là di ben 13 "nomination" da parte del più importante Premio statunitense - un solo Oscar per gli "effetti speciali", da lui stesso curati (come già detto), di *2001 – Odissea nello spazio*, mentre *Spartacus* e *Barry Lyndon* hanno anch'essi ottenuto degli Oscar, ma per altre "categorie", che non coinvolgevano direttamente il regista. La "Mostra del Cinema" di Venezia, però, ha riconosciuto il suo valore artistico, attribuendogli, nel 1987, il prestigioso "Leone d'oro alla carriera". Infine - a parte una Bibliografia sterminata che esamina, in maniera spesso accurata ed approfondita, il suo variegato *corpus* cinematografico - non sono mancate, nel corso del tempo, le Mostre su di lui, cui qui accenniamo per gli appassionati, che amano averne conoscenza e – quando è ancora possibile – visitarle. A parte le numerose Mostre sulle sue fotografie, presentate in tante località, anche in Italia (ricordiamo Napoli e Taormina, durante un'edizione di parecchi anni fa del "Taormina Film Fest"), vi sono le Mostre "vere e proprie, vale a dire quelle dedicate alle sue opere filmografiche e a tutto ciò che vi sta dietro (bozzetti, disegni, costumi, copioni, appunti di regia, scenografie e sceneggiature, ecc.). Tra quelle già effettuate, nel corso del tempo, spicca la Mostra, a cura di Hans - Peter Reichmann, ideata e prodotta dal "Deutsches Filmmuseum" e dal "Deutsches Architektur Museum" di Francoforte, aperta dal 6 ottobre 2007 al 6 gennaio 2008, che presentava l'opera del regista americano ponendola in relazione con il materiale preparatorio e tecnico proveniente dagli archivi dello Stanley Kubrick Estate, accessibili per la prima volta in quell'occasione; essa si articolava in sezioni tematiche, atte a ripercorrere l'intera filmografia del regista, compresi i grandi progetti che non hanno mai visto la luce, ma ai quali aveva lavorato a lungo, come *Napoleon*, che – se realizzato – sarebbe stato un *kolossal* e, presumibilmente, un altro capolavoro. Inoltre, dal 13 al 21 marzo 2018, nelle sale del MIC - Museo Interattivo del Cinema di Milano, sono stati esposti oggetti di *set* e personali di Stanley Kubrick, provenienti dalla collezione del suo ex assistente Emilio D'Alessandro e di sua moglie Janette, che il 27 marzo sono state vendute, all'incanto, da Aste Bolaffi, a Torino; in occasione di tale Mostra, la Fondazione "Cineteca Italiana" ha proposto anche una rassegna di 10 lungometraggi realizzati dal regista e 2 documentari sulla sua vita e carriera. Deve ancora essere inaugurata - sarà aperta dal 26 aprile al 17 settembre 2019 e, quindi, chi vuole (e chi può) potrà visitarla - la Mostra organizzata dal "Design Museum" di Londra (recentemente nominato "Museo Europeo dell'anno 2018"), sponsorizzata dal colosso dell'editoria Taschen, che indaga la relazione tra Stanley Kubrick e il *design* del Regno Unito, dove egli trascorse la maggior parte del suo tempo a vivere e lavorare. Inoltre, il "Lucca Film Festival - Europa Cinema 2019" presenta, nel Palazzo Ducale di Lucca, dal 6 al 24 aprile, una Mostra-tributo al grande regista, dal titolo "Fra cinema e pittura", a cura del critico Riccardo Ferrucci, che propone dipinti inediti dell'artista lombardo Andrea Gnocchi, che trae la sua ispirazione prevalentemente dal cinema. Da non trascurare, infine, che vi sono state, anche in Italia, diverse iniziative per ricordare il nostro regista: per fare solo un paio di esempi, il canale televisivo "Iris" gli ha dedicato una "personale" e il settimanale "TV – Sorrisi e canzoni" ha iniziato la pubblicazione di buona parte dei suoi film. Ed il fatto che ancora oggi (indipendentemente dalla ricorrenza dell'anniversario, che ha un valore relativo) vi siano questo interesse e questo grande fervore nei confronti di Stanley Kubrick e delle sue indimenticabili opere, sta a dimostrare il significato, l'importanza e l'impatto che questo grande regista - con la sua geniale e immaginifica visionarietà – ha avuto nel mondo del cinema e su tante generazioni di spettatori: e sicuramente ne avrà ancora!...

Nino Genovese

"2001: Odissea nello spazio" (1968)

"Arancia meccanica" (1971)

"Barry Lyndon" (1975)

"Shining" (1980)

"Full Metal Jacket" (1987)

"Eyes Wide Shut" (1999)

Da Doppio sogno a Eyes Wide Shut: il doppio labirinto

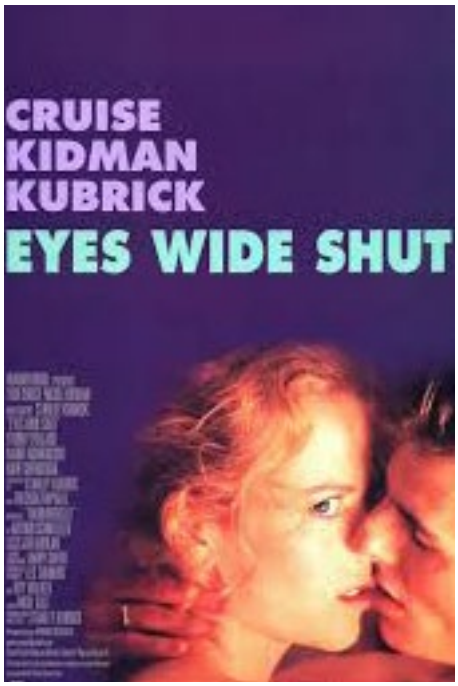
Potremmo domandarci cosa significhi, - dissi -
Ma non lo faremo, vero?1

"Mi ha chiesto di raccontargli le mie esperienze di prostitute e di orge [...]. Ma quello che gli interessa è sempre l'ambientazione, la meccanica di queste cose, non quello che si è provato (d'altra parte come si possono filmare i sentimenti?). Si fa beffe del mio desiderio che la sceneggiatura abbia una struttura - che non avrà - ma la forma (o la distorsione della forma, come in "Full Metal Jacket") è la sua unica difesa contro il caos e l'incertezza.
Si è convinto che la nostra salvezza sta nel seguire le indicazioni di Schnitzler; se qualcosa non va bene, è perché si allontana da "Arthur".
All'inizio mi aveva dato l'impressione di potermi prendere ogni genere di libertà (anche far separare Bill e Alice), ma ora che l'innesto newyorchese ha funzionato, vuole che la traduzione sia il più fedele possibile".2

Barbara Rossi

Secondo la testimonianza di Frederic Raphael - sceneggiatore di *Eyes Wide Shut* - da più di vent'anni Stanley Kubrick desiderava trarre un film dalla *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler. Finalmente, dopo svariate vicissitudini e trattative con le case di produzione americane, a dodici anni di distanza dal suo ultimo lavoro, Kubrick realizzò una pellicola che richiese al suo sceneggiatore ben due anni per la sola stesura del soggetto. Sempre secondo Raphael, le difficoltà maggiori incontrate durante l'elaborazione della sceneggiatura si coagularono proprio intorno al perfezionismo maniacale del regista, il cui

motto era: "seguire Arthur". Kubrick, che nell'arco della sua carriera aveva sempre avuto modo di misurarsi con i problemi legati all'adattamento cinematografico (essendo la maggior parte delle sue opere di derivazione letteraria), decise per l'ultimo film di rimanere particolarmente fedele alla fonte, l'ambigua novella schnitzleriana del 1926 incentrata sugli smarrimenti paralleli di una coppia borghese nella Vienna d'inizio secolo. Schnitzler e Kubrick - il grande letterato e il geniale regista - avevano sicuramente molto in comune: fra le altre cose, le origini ebraiche e il comune interesse verso la psicoanalisi (di matrice freudiana nel primo, junghiana nel secondo), fattore, quest'ultimo, che spinse entrambi nelle loro opere ad addentrarsi in quelle remote regioni della psiche troppo spesso trascurate o dimenticate: *Mittelbewusstsein* o *Halbbewusstsein*, il "semiconscio" o "medioconscio", come lo chiamava Schnitzler. L'autore viennese amava, però, il racconto: Kubrick, invece - come ricorda Frederic Raphael in *Eyes Wide Open* - "voleva mostrare, non raccontare. Preferiva lasciare allo spettatore il compito di indovinare le motivazioni e la "psicologia". Non era mai esplicito su quello che "voleva dire". L'ambiguità lo lasciava libero e privo di responsabilità".[3] Kubrick amava portare il proprio spettatore al cuore delle cose: in lui è rintracciabile una vera e propria teoria dell'occhio, con tutte le problematiche sui limiti della visibilità cinematografica e sul ruolo spettatoriale ad essa collegati. Mentre Schnitzler, dunque, da narratore onnisciente, impone al lettore il rigore di una visione "oggettiva", Kubrick ribalta le regole dei generi in modo da permettere allo spettatore di attraversare lo specchio, come l'Alice del libro di Lewis Carroll e la sua omonima in *Eyes Wide Shut* (molto eloquenti si confermano - a questo proposito - nel film, il microscopico spostamento dello sguardo della seconda Alice proprio lungo la superficie dello specchio stesso, e la posizione della macchina da presa durante la lunga scena della discussione in camera da letto). Ribadite alcune, comunque marginali differenze tra il testo di Schnitzler e il film di Kubrick, del resto inevitabili in ogni adattamento e, per altro, risolte sul piano narrativo (pensiamo, ad esempio, alla diversa caratterizzazione fisica di Nick Nigtingale, l'amico di Bill in *EWS*, rispetto al Nachtigall della novella; all'ambientazione, invernale nel film e quasi primaverile nel racconto; all'introduzione in *EWS* del personaggio di Ziegler, assente da *Doppio sogno*, con evidente quanto discussa funzione chiarificatrice), si possono rintracciare con certezza nelle due opere più analogie che differenze. In effetti, ad un esame più attento, anche quelle che appaiono come delle diversificazioni abbastanza fondate tra la pellicola e la novella (l'opposizione tra la New York schnitzleriana e la Vienna kubrickiana; la scena dell'orgia, in *EWS* più distesa e ricca di particolari, di grottesche quanto ambigue "appendici"; il finale aperto del film, con quella fulminante battuta finale di Alice, solo fintamente innocente e, senza dubbio, assai meno consolatoria della conclusione del racconto di Schnitzler), si rivelano semplici distonie dovute alla perenne sovrapposizione di due universi paralleli i cui labirinti si intrecciano e si confondono senza sosta, e i cui bordi sfilacciati sono condotti in via estrema a combaciare. Il film, dunque, riflette la novella, che, a sua volta, pare rimbalzare sulla sua superficie: su antiche ma ancora solide radici, Kubrick innesta e offre libero sfogo alle proprie magnifiche ossessioni. Sostiene, a questo proposito, lo studioso Sandro Bernardi: "La



New York stanca, sporca, violenta, ridotta a un arcobaleno d'immagini, a un'immensa fantasmagoria, dove tutto sta al posto di tutto, senza che ci sia un centro, appare come l'erede e la continuazione logico - cronologica della Vienna scintillante di allora. Chiuso fra queste due grandi capitali, la prima piena di promesse, la seconda invece di tradimenti e di inganni, il secolo è giudicato. Le grandi speranze di partenza del Novecento trovano una messa in scena che assomiglia molto a una pietra sepolcrale".[4] Nel collegamento tra la New York contemporanea e la Vienna schnitzleriana il riferimento non è solo alla crisi del Novecento: il definitivo trait-d'union fra Kubrick e Schnitzler consiste nella comune visione dell'esistenza, all'insegna dell'assurdo, del dramma e di un'acutissima mancanza di senso: "Destituita la città di tutto il suo potere fantasmagorico, Kubrick rimette al centro della vita dell'uomo il cuore di tenebra, o di luce, che è irraggiungibile ed eternamente presente: *per vedere bene bisogna chiudere gli occhi*, come diceva Kafka a Janouch"[5].

Barbara Rossi

1) Frederic Raphael, Eyes Wide Open, introduzione di Marco Giusti, Einaudi Tascabili, Torino, 1999, cit., p. 187.
2) Ivi, pp. 167 - 168.
3) Ivi, p. 122.
4) Sandro Bernardi, Kubrick e il cinema come arte del visibile, Editrice Il Castoro, Milano, 2000, cit., p. 17.
5) Ivi, pp. 20 - 21.

La storia di Don Bosco sui muri di Valdocco, Torino

Intreccio tra Street Art e Cinema

Antonio Labanca

Mr.Weny è un artista conosciuto in tutto il mondo. Quando lo incontriamo è in partenza per il Giappone, dove fra Tokyo, Osaka e Hiroshima, va a realizzare nuove opere che dialogheranno con le sue già presenti a New York e in altre città del mondo. Come a Torino, dove la scorsa estate ha rappresentato nel suo stile la storia di Don Bosco sui muri che circondano l'isolato salesiano di Valdocco, il luogo del primo oratorio del santo dei giovani. L'intervista scaturisce proprio da quest'opera, voluta da Missioni don Bosco, della quale nel pomeriggio parlerà agli studenti del corso di Regia al Dams del capoluogo piemontese. Molti elementi caratterizzano questa opera d'arte affidata alla tenuta dei muri e alla clemenza atmosferica, oltre che al rispetto dei passanti. La "Don Bosco story" è stata video-documentata da Enrico Bisi, regista e docente di cinema, che ha presentato l'anteprima di "Don Bosco on a Wall" al Sottodiciotto Festival & Campus ancora in corso mentre scriviamo. L'intreccio fra street art e cinema è un dato che sfugge al grande pubblico ma che ha trovato nel tempo molte evidenze. E se il cinema, soprattutto quello di animazione, può avere ispirato la fantasia di gran parte degli artisti di strada, il contenuto e lo stile del lavoro di questi offre materia nuova per chi opera dietro alla macchina da presa: è quanto è accaduto fra Mr.Weny e Bisi.

Com'è andata mentre dipingeva "Don Bosco story" e vedeva girare intorno il cineoperatore?

Ho cercato di mantenere la maggior naturalezza possibile. Non è la prima volta che le fasi di realizzazione di un graffito siano oggetto di riprese audiovisive. Molti documentaristi seguono quel che facciamo e lo divulgano mediante semplici clip quando non costruiscono un vero e proprio montaggio. Importante per me è che non interferiscano più di tanto, che non mi chiedano di fare certi gesti, di assumere certe posizioni. Al massimo posso ripetere un movimento, ma senza interrompere il filo logico che sto seguendo. Nel momento delle riprese siamo due artisti all'opera, ma in questo caso è l'altro che deve seguire me e non viceversa. Per la *Don Bosco story* c'è stato con me un operatore di ripresa affabile, curioso, capace; mi sono sentito a mio agio. Abbiamo anche sperimentato riprese "soggettive", con la camera legata all'asta con la quale tracciavo delle linee, per creare un legame narrativo fra un punto e un altro del murale. Il regista poi ha deciso cosa usare di un lungo girato.

Qual è la sensazione quando si pensa che un'opera molto localizzata possa essere vista in qualsiasi parte del mondo grazie a un documentario che circola nel Web?

Noi della street art siamo nati con una grande confidenza con i media e con la Rete. È normale che le nostre opere siano riprese e che queste immagini siano diffuse attraverso i social media. Spesso queste fotografie o questi brevi video comprendono anche le persone presenti. Talvolta il selfie di un passante davanti a un'opera appena realizzata è il primo fatto che la fa conoscere al pubblico. La nostra è una cultura che tende ad autocelebrarsi, abbiamo intenzione di essere più visibili, di entrare nel mood; la gente comune è la nostra prima divulgatrice.

Se poi c'è un regista come Enrico Bisi che intenzionalmente realizza un "corto", l'effetto comunicativo non è solo accolto ma ricercato. Come ha elaborato la rappresentazione sul muro di Valdocco?

Ho frequentato la scuola internazionale di comix e le mie opere sono una storia, con un inizio, uno sviluppo e una conclusione. Anche in questo caso è stato così. Ciò si traduce nella sequenza di scene che si sovrappongono attraverso l'uso dei colori di fondo che fanno da legante. Sono cerchi che fissano momenti della vita di Don Bosco, anche molto distanti fra loro, con l'obiettivo di ottenere un risultato narrativo. L'operatore video ha seguito i movimenti del mio braccio, che rispettava le tracce del progetto ma al contempo lasciava un segno spontaneo.

Storie che avvicinano la figurazione sul muro a una sorta di fumetto, quasi a un trailer.

Le influenze del cinema sono importanti nella mia formazione. Se risalgo alle origini, sono stati i cartoon giapponesi a darmi l'imprinting creativo. E poi la mia mente ha fissato alcune sequenze come quella di *Le Voyage dans la Lune* di Georges Méliès, con l'occhio del nostro satellite colpito dal proiettile lanciato dalla Terra. Quando progetto e realizzo una nuova opera ho in mente una storia da raccontare, e mi sento dunque come un regista: la mia è ciò che potremmo definire la "regia del muro". Ho avuto influenze dal cinema ma finora a questo non ho tributato un omaggio grafico, se non indirettamente.

In molte sue "storie" c'è un personaggio che ritorna: un ragazzo.

Si tratta di Hiroshi Kabuki. È la mia icona, in parte autobiografica. Nella logica del cinema, è un attore che compare, a seconda del posto e della narrazione, con abiti e ruoli diversi. È la figura che interpreta alcune espressioni della mia persona, quelle più serie. È anche nella *Don Bosco story*, è un ragazzo che si interroga sulla sua proposta educativa. Si tratta di un personaggio irreale tuttavia molto presente, in grado di dialogare con tutti in tutte le situazioni. Come è successo a San Paolo, dove nel 2015 ho realizzato figure ispirate all'iconografia afro-brasiliana in occasione della Biennale internazionale Graffiti Fine Art.

Ritiene che il cinema possa a sua volta ricevere ispirazioni dalle performance della street art?

C'è già un'influenza che va dal muro allo schermo. Negli Anni Ottanta sono stati girati film sui graffitari, ad esempio quelli ambientati nella New York delle periferie, che sottolineavano

segue a pag. successiva

Mr.Wany all'opera per la "Don Bosco story" realizzata nell'estate 2018 a Torino sul muro di cinta di Valdocco, il luogo del primo oratorio dei salesiani, su commissione di Missioni Don Bosco. (Foto: Ester Negro)

Scheda del documentario

Don Bosco on a Wall (Italia 2019, 12')

Realizzato dalla società Base Zero di Enrico Bisi e Stefano Cravero, produzione Missioni Don Bosco. Dedicato alla performance del writer MrWany sui muri all'angolo tra via Maria Ausiliatrice e via Cigna che circondano la Casa Madre dei Salesiani nel quartiere Valdocco di Torino, il videoreportage documenta tutte le fasi di lavorazione dell'imponente graffito realizzato dallo street artist brindisino su iniziativa delle Missioni Don Bosco per celebrare il 150° anniversario di consacrazione della Basilica di Maria Ausiliatrice. L'opera, realizzata nel settembre 2018 e sviluppata su una superficie di ben 170 metri quadri (utilizzando 900 bombolette di vernice spray), racconta l'intera vita di Don Bosco, dalla nascita all'opera avviata con i ragazzi di strada nella Torino dell'Ottocento, fino all'impegno nelle missioni argentine, alternando stili molto differenti, dall'astratto all'iperrealista, particolarmente evidenziati nel video documentario.

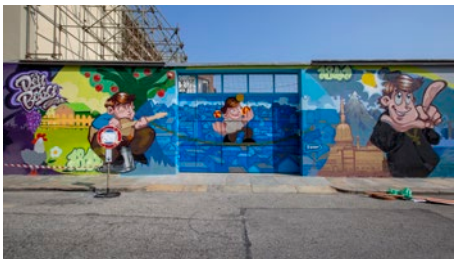
segue da pag. precedente

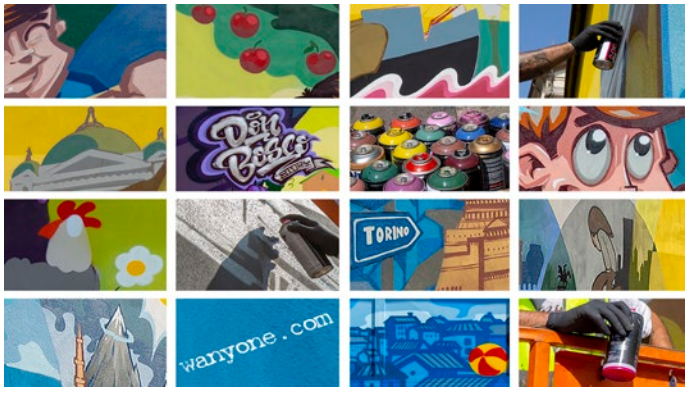
la dimensione trasgressiva delle loro imprese. Recentemente la regista australiana Selina Miles ha prodotto un video virale, *Infinity*, e un film con un'animazione realizzata su un muro, *Blue*, che ha poi suggerito copie da parte di artisti e di registi. Oltre al contenuto, possiamo osservare che l'attività creativa detta qualcosa anche alla tecnica di ripresa, quando ad esempio si ricorre al time lapse per documentare la progressione di un'opera.

Antonio R. Labanca

Giornalista free lance, è anche editore. Ha dato vita alla testata MILLE che per molti anni ha raccontato con un periodico le tendenze giovanili e lo spettacolo dal vivo di Torino e del Piemonte. Ha collaborato con emittenti radio-televisive locali e con vari organismi di volontariato per realizzare documentari sui temi della partecipazione e della solidarietà, anche all'estero. Attualmente è prevalentemente impegnato nella promozione della produzione editoriale indipendente regionale e nello sviluppo dell'ufficio stampa di Missioni Don Bosco.

Lavori in corso con Mr.Wany su via Maria Ausiliatrice Torino - Valdocco / Il flash mob del gruppo di danza di Loredana Furno (Il servizio fotografico è di Ester Negro)





Notizie da Sherwood

ANAC | Copyright: oltre 100 firme dal mondo del cinema italiano per il sì alla direttiva europea

Lettera/appello di autori e attori agli europarlamentari italiani sul diritto d'autore sul web

Egregio Onorevole ,
nei prossimi giorni sarà chiamato a esprimere il suo voto sul testo definitivo della Direttiva sul Copyright, un testo fondamentale a tutela del lavoro creativo e riguardante la diffusione sul web di film, canzoni, racconti, saggi, articoli, libri ecc. Stiamo parlando del diritto d'autore, un diritto riconosciuto da secoli in Europa.
Anche grazie alle istituzioni europee e alle convenzioni internazionali emanate si sono fatti grandi passi in avanti nel promuovere forme di gestione dei diritti d'autore e affini tese a combattere la pirateria informatica e a garantire un'equa remunerazione. Ma la rivoluzione digitale ha accentuato le difficoltà per rendere efficaci e realmente protettive le misure indicate nelle normative via via adottate. Per questo abbiamo espresso il più vivo consenso al testo di compromesso inter-istituzionale della direttiva che sarà sottoposta al voto dell'assemblea plenaria il 25 marzo. Esso rivede e aggiorna quanto finora acquisito inserendo misure adeguate per responsabilizzare e limitare il potere dei grandi gruppi che agiscono sul piano globale e non contribuiscono né fiscalmente né con la considerazione dovuta alla remunerazione necessaria agli autori e alle imprese di settori strategici della creatività, dell'editoria, delle culture.
Il diritto d'autore non è un privilegio, come erroneamente si crede, ma un principio essenziale di equità nei confronti di chi vive della propria attività, realizzando opere dell'ingegno.
La nuova direttiva, come Lei ben sa, introdurrebbe con molto ritardo un concetto basilare di remunerazione, secondo il quale, quando una piattaforma – Youtube piuttosto che altri operatori di distribuzione massiva online – guadagna abbinando la pubblicità alle immagini di un film, alle note di una canzone, ad un testo letterario, ad un saggio o ad un articolo, tutti gli aventi diritto potranno condividere una parte degli utili ricavati.
Agli evidenti vantaggi, di cui beneficeranno gli autori, se ne aggiungono altri forse meno evidenti, ma altrettanto importanti per la nostra economia.
Primo aspetto: equità fiscale. I sei principali giganti del web tutti insieme hanno pagato in Italia nel 2017 quattordici milioni di tasse, gli autori tramite la Siae di milioni ne hanno versati duecentocinquanta. L'approvazione della Direttiva sul Copyright porterebbe agli autori il riconoscimento di un'equa remunerazione per le opere in circolazione sul web e le relative tasse sugli utili determinati potrebbero come minimo triplicarsi, con un beneficio annuo di almeno cinquecento milioni per l'erario dello Stato.
Secondo aspetto: sostegno alle piccole imprese. Pensiamo che non vi sia sostanziale differenza tra un orefice di Vicenza che immagina, disegna, realizza un gioiello unico e uno sceneggiatore che da un'idea passa al soggetto e alla sceneggiatura di un film. O tra un sarto di Napoli che disegna, taglia e cuce un abito e un musicista che compone ed esegue il suo brano. Gli autori sono in definitiva delle piccole imprese che producono beni immateriali. Tali imprese devono essere sostenute e difese come quelle che producono altri tipi di beni.
Non ci riferiamo alla creatività e al talento soltanto come fondamenti della dialettica democratica, ma anche come fattori importanti di sviluppo.
Il compromesso raggiunto non è il migliore immaginabile, ma è l'unico possibile prima della fine della Legislatura per dare un segnale al nostro mondo e ai giganti del web.
Le chiediamo, pertanto, di accogliere questo nostro appello a votare "SI" alla Direttiva sul Copyright: un voto convinto per tutelare il talento, la creatività e la cultura italiana, alla quale ogni giorno diamo il nostro contributo come autori, artisti, interpreti e creativi.
Roma, 19 marzo 2019
Firmato da
ANAC – Associazione Nazionale Autori Cinematografici
100autori Associazione della Autorialità Cinetelevisiva
WGI – Writers Guild Italia
AIDAC – Associazione Italiana Dialoghisti e Adattatori Cine-televisi
e individualmente da

Dario **Aita** *Emmanuele* **Aita** *Ezio* **Alovisi** *Roberto* **Andò** *Luca* **Argentero** *Pupi* **Avati** *Euridice* **Axen** *Alessia* **Barela** *Valentina* **Bellè** *Mia* **Benedetta** *Roberto* **Benigni** *Giulio* **Berruti** *Giulia* **Bevilacqua** *Paolo* **Bianchini** *Marco* **Bonini** *Andrea* **Bosca** *Nicoletta* **Braschi** *Mimmo* **Calopresti** *Maria Pia* **Calzone** *Piero* **Cannizzaro** *Cristiana* **Capotondi** *Enrico* **Caria** *Valentina* **Carnelutti** *Francesca* **Cavallin** *Liliana* **Cavani** *Francesco* **Cenetiempo** *Domenico* **Centamore** *Valentina* **Cervi** *Michela* **Cescon** *Gianluca* **Colitta** *Stefano* **Consiglio** *Pappi* **Corsicato** *Daniele* **Costantini** *Carolina* **Crescentini** *Valentina* **D'Agostino** *Anna* **Dalton** *Marco* **D'Amore** *Renato* **De Maria** *Francesca Romana* **De Martini** *Monica* **Dugo** *Giovanni* **Esposito** *Roberto* **Faenza** *Antonio* **Falduto** *Pierfrancesco* **Favino** *Isabella* **Ferrari** *Irene* **Ferri** *Francesca* **Figus** *Anna* **Ferzetti** *Camilla* **Filippi** *Giuseppe* **Fiorello** *Diane* **Fleri** *Claudia* **Florio** *Tino* **Franco** *Patrizia* **Fregonese** *Giuliana* **Gamba** *Matteo* **Garrone** *Beppe* **Gaudino** *Claudia* **Gerini** *Fabio* **Grassadonia** *Caterina* **Guzzanti** *Sabrina* **Impacciatore** *Simona* **Izzo** *Wilma* **Labate** *Sara* **Lazzaro** *Maurizio* **Lombardi** *Daniele* **Luchetti** *Filippo* **Luna** *Gabriele* **Mainetti** *Vinicio* **Marchioni** *Umberto* **Marino** *Massimo* **Martella** *Francesco* **Ranieri Martinotti** *Mario* **Martone** *Carlo* **Mazzotta** *Paola* **Minaccioni** *Carlotta* **Natoli** *Edoardo* **Natoli** *Filippo* **Nigro** *Ignazio* **Oliva** *Alessandro* **Occhipinti Trigona** *Roberto Ivan* **Orano** *Claudia* **Pandolfi** *Rocco* **Papaleo** *Andrea* **Papini** *Emanuela* **Piovano** *Marco* **Pontecorvo** *Claudia* **Potenza** *Vittoria* **Puccini** *Andrea* **Purgatori** *Luisa* **Ranieri** *Alba* **Rohrwacher** *Giovanni* **Romano** *Alessandro* **Rossetti** *Serena* **Rossi** *Eleonora* **Russo** *Fabrizia* **Sacchi** *Lunetta* **Savino** *Maya* **Sansa** *Giulio* **Scarpati** *Giacomo* **Scarpelli** *Francesco* **Scianna** *Pasquale* **Scimeca** *Pietro* **Sermonti** *Paolo* **Taviani** *Ricky* **Tognazzi** *Giuseppe* **Tornatore** *Giorgio* **Treves** *Alessio* **Vassallo** *Paolo* **Virzì** *Giuseppe* **Zeno** *Luca* **Zingaretti**

https://www.anac-autori.it/online/lettera-appello-di-autori-e-attori-agli-europarlamentari-italiani/

ANAC
Associazione Nazionale
Autori Cinematografici

Il sito ANAC è edicola virtuale di **Diari di Cineclub** dove poter leggere o scaricare gratuitamente il periodico

segue da pag. precedente Notizie da Sherwood

Il CSC a Lecce

Annunciata l'apertura in Puglia di una nuova sede della Scuola Nazionale di Cinema del Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), unica istituzione pubblica di alta formazione nel campo cinematografico. Una notizia molto attesa dal mondo del cinema, non solo pugliese, che colma un importante vuoto nel settore. L'accordo tra Regione Puglia, Fondazione Apulia Film Commission, Provincia di Lecce e CSC è stato firmato a febbraio nel corso di una conferenza stampa svoltasi al Museo Castromediano di Lecce alla presenza degli assessori regionali all'Industria Turistica e Culturale, oredana Capone, all'Istruzione, Formazione e al Lavoro, Sebastiano Leo, al presidente della Provincia di Lecce, Stefano Minerva e al presidente del CSC, Felice Laudadio. Un risultato straordinario per la Puglia che sul cinema ha scommesso e investito, solo nell'ultimo anno, oltre 15 milioni di euro. Ammonta a due milioni di euro l'investimento regionale per l'avvio della "CSC Digital School". Si chiamerà così la sede pugliese della Scuola Nazionale di Cinema del CSC che troverà casa negli spazi di Palazzo Argento e sarà dotata di laboratori digitali, strumentazioni e infrastrutture hardware e software all'avanguardia. L'obiettivo è duplice: formare operatori altamente specializzati nel campo specifico del restauro digitale del patrimonio cinematografico e audiovisivo e fornire supporto tecnologico per la post-produzione alle imprese già operanti sul territorio regionale ma anche nazionale. "Aprire la nuova sede di Lecce – è intervenuto poi il presidente **Felice Laudadio** – è, per me e per tutto il CSC, un piacere, un onore e un traguardo di portata storica. La Scuola di Cinema del Centro Sperimentale, fra le più antiche e importanti del mondo, ha a Roma la sua sede centrale che ospita dieci corsi triennali più i quattro delle sedi distaccate. Con la nuova missione affidata alla scuola di cinema di Lecce si chiude un cerchio che è al tempo stesso culturale, teorico e produttivo. Siamo profondamente grati alla Regione Puglia per aver accolto il nostro indirizzo di studi e per darci l'opportunità non solo di formare nuove professionalità, ma di attivare una filiera che sarà insieme didattica e industrialeLa sede di Lecce sarà diretta dal prof. Paolo Cherchi Usai, presente alla conferenza stampa con il direttore generale del CSC, Marcello Foti, e il preside della Scuola Nazionale di Cinema, Adriano De Santis. Paolo Cherchi Usai è tra i più qualificati e prestigiosi professionisti del settore a livello mondiale e tra i massimi esperti di conservazione e restauro dei film, nonché storico del cinema, docente universitario e organizzatore culturale di caratura internazionale. Le attività si svolgeranno tra Lecce e Roma presso le sedi del CSC e di Cinecittà. I bandi d'ammissione verranno lanciati in maggio 2019.

DdC

Anello Verde

In rete con Diari di Cineclub

Festival Internazionale dell'Ambiente e della Sostenibilità Green e Smart Economy
Si è svolto a Finalborgo Finale Ligure dal 21 al 24 Marzo 2019.
La Serata d'Onore è stata realizzata sabato 23 marzo alle 21.00 all'Auditorium di Santa Caterina
Idea, progetto e direzione di Tiziana Voarino

http://anelloverde.it/

Diari di Cineclub | Media partner

37° Bergamo Film Meeting

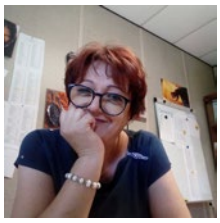
9 | 17 marzo 2019 International Film Festival

Bergamo Film Meeting, si è appena conclus conclusa. E' stata inaugurato venerdì 8 marzo presso l'Ex-Chiesa di Sant'Agostino con la sonorizzazione live di *Metropolis*, capolavoro di Fritz Lang in versione restaurata ed è stata eseguita dal dj statunitense Jeff Mills. Sono stati proposti 7 lungometraggi in anteprima italiana nella Mostra Concorso; 15 documentari nel concorso Visti da Vicino; l'omaggio a Jean-Pierre Léaud, attore simbolo della Nouvelle vague; la personale completa in anteprima nazionale dedicata a Karpo Godina, figura tra le più rappresentative del cinema jugoslavo e sloveno; il percorso nel nuovo cinema europeo contemporaneo EUROPE, NOW!, con le personali di Bent Hamer (Norvegia) e Alberto Rodríguez (Spagna); un'incursione nel cinema di Peter Mullan (Gran Bretagna); la mostra fotografica Pasolini e le Mille e una notte con gli scatti di Roberto Villa sul set del film *Il fiore delle Mille e una notte* (1974); l'approfondimento sulle contaminazioni tra cinema e arte contemporanea che ha visto protagonisti gli svedesi Nathalie Djurberg e Hans Berg; il cinema d'animazione con il regista polacco Mariusz Wilczyński; il passaggio di testimone con Bergamo Jazz; i classici restaurati, le anteprime, la fantamaratona, il Kino Club dedicato ai giovani spettatori e il Daily Strip, l'appuntamento di BFM con il fumetto che quest'anno ha ospitato Alessandro Baronciani, Loputyn, Squaz e SerT.

DdC

IV. Viaggio all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia

Il nostro viaggio all'interno della Fondazione Centro Sperimentale prosegue in una delle due grandi strutture che la compongono: la Cineteca nazionale, uno dei più antichi e prestigiosi archivi cinematografici. La Cineteca nazionale raccoglie, preserva e restaura un patrimonio di circa 120.000 pellicole, a cui si aggiungono anche le collezioni dell'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa di Ivrea. Per la prima volta nella storia del CSC è una donna a guidare questo imponente archivio, la dottoressa Daniela Currò, è la conservatrice della Cineteca Nazionale da quasi due anni. Daniela Currò proviene dalla George Eastman House di Rochester, nello Stato di New York, il più antico museo del mondo dedicato alla fotografia e uno dei più antichi archivi cinematografici. La conservatrice ha una grande esperienza a livello internazionale: negli Stati Uniti ha coordinato tutti i progetti di conservazione, restauro, digitalizzazione e accesso dei film delle collezioni della Eastman House, e prima ancora ha lavorato ad Amsterdam come restauratrice presso i celebri laboratori di restauro Haghefilm


Susanna Zirizzotti

Quali competenze deve avere oggi un restauratore cinematografico?

Un restauratore è una figura piuttosto complessa e sfaccettata, in quanto deve conoscere sia la storia del cinema sia quella della tecnologia cinematografica, saperne un po' sia di chimica sia delle pratiche più moderne di post-produzione digitale, conoscere come i film vengono e venivano girati e come sono stati mostrati e fruiti nel corso del tempo. Altra caratteristica fondamentale: avere sempre lo spirito curioso di un detective. Insomma, il restauratore ideale deve essere in grado di comprendere e valutare una varietà di problemi e questioni, da quelle di etica del restauro a problematiche molto tecniche, per questo credo di dover moltissimo all'aver mosso i miei primi passi professionali in un laboratorio di restauro e post-produzione del calibro di Haghefilm, ad Amsterdam, dove ho potuto conoscere tutta una serie di questioni che altrimenti di norma rimangono misteriose per gli archivisti puri. Una cosa che amo ancora oggi è andare a visitare i laboratori di restauro con cui collaboriamo, discutere con i tecnici – i giovani che si occupano di digitale e i non più giovanissimi che si occupano di fotochimico – per confrontarmi con loro sulle questioni più varie, spesso tra lo stupore dei miei interlocutori che si rendono conto di aver di fronte una persona esperta, donna e (relativamente) giovane. Con il passare degli anni questa professione è diventata sempre più esigente in quanto le tecnologie digitali hanno introdotto un ulteriore livello di complessità. Mi sento fortunata ad essere probabilmente una delle ultime persone che è stata educata in un mondo ancora analogico di cui ha potuto conoscere quanti più trucchi del mestiere possibili, ma allo stesso tempo ha cominciato a muovere i primi passi agli albori e poi nel pieno sboccio della rivoluzione digitale, così da potermi sentire a mio agio in pari misura con le "nuove" tecnologie e con quelle "vecchie" o per meglio dire "storiche".

Ci può parlare della sua esperienza alla Eastman ?

Alla George Eastman House, da un paio di anni ribattezzata George Eastman Museum, ci sono arrivata prima da studentessa presso la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation che è un tutt'uno con l'Eastman Museum, e poi, dopo la pausa olandese (sono arrivata ad Amsterdam proprio grazie ad una borsa di studio concessami in quanto studente della Selznick School che più si era distinta nel percorso di studi), da membro dello staff, che è stato un graditissimo ritorno tra vecchi amici. Due sono le cose che mi sono sempre piaciute della Eastman House, e in fondo rispecchiano appieno lo spirito americano: la prima è l'orgoglio con cui viene portata avanti qualunque attività, dalla più umile alla più importante, quello che potremmo chiamare un orgoglio personale a "fare le cose per bene", in maniera quasi scientifica, e la seconda è l'importanza dello spirito di gruppo, per cui si è coscienti che i grandi risultati si riescono ad ottenere solo quando vi è piena collaborazione di tutti e si mettono da parte individualismi e rivalità personali. Le collezioni del George Eastman Museum sono favolose, soprattutto per quanto concerne il cinema muto e le prime tecnologie del cinema, si pensi ad esempio ai sistemi colore sviluppati prima dell'invenzione della pellicola cromogenica da parte della Eastman Kodak. Al George Eastman Museum mi sono occupata di supervisionare tutti i progetti di restauro, fotochimico e digitale , di preservazione e di accesso digitale e ho anche guidato l'acquisizione e poi la gestione dell'ex laboratorio digitale della Kodak, che abbiamo sviluppato in un laboratorio capace di lavorare sia internamente sia su commissione da parte di terzi, un'esperienza impegnativa ma anche entusiasmante. Tra i progetti più belli ricordo il restauro del film "perduto" di Orson Welles *Too Much Johnson* (1938), l'acquisizione dell'archivio dell'artista sudafricano William Kentdrige, ma anche il restauro delle opere del regista Leo Hurwitz, "blacklisted" nel periodo McCarthy e il restauro della monumentale serie *The Civil War* del noto documentarista Ken Burns, poi pubblicato in bluray e messo in onda dalla tv pubblica PBS.

Daniela Currò, conservatrice

Quali caratteristiche deve avere un archivio per considerarlo ad alto livello di conservazione ?

Alla Eastman House ogni tanto il personale ironizzava sul fatto che le pellicole venivano trattate meglio dei dipendenti, e non scherzo, ma questo può farti capire il livello di attenzione in quell'archivio per le pellicole e i materiali conservati, che del resto sono la ragione d'essere delle istituzioni dedicate alla conservazione. Se un archivio vuole essere ad alto livello deve dedicare tutto l'impegno e l'attenzione possibili a conservare al meglio per le future generazioni gli oggetti che sono lo scopo della propria missione istituzionale, ovviamente mantenendo contento anche il personale. Questo si mette in atto tramite strutture adeguate che consentano di conservare i materiali in determinate condizioni di temperatura ed umidità, ma anche tramite il lavoro attento del personale per ispezionare a rotazione tutti i materiali e mantenere gli ambienti puliti e ben monitorati: insomma operare secondo lo spirito di cui dicevo: l'orgoglio di fare le cose per bene.

Quanti archivi hanno al loro interno un laboratorio fotochimico? Com'è la situazione attuale ?

Purtroppo gli archivi con un laboratorio fotochimico sono sempre meno. Negli Stati Uniti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di certo resiste e resisterà ancora per molti anni il laboratorio fotochimico della Library of Congress, probabilmente il più grande archivio e biblioteca nazionale al mondo, che in anni recenti ha costruito un laboratorio all'avanguardia anche grazie a fondi privati. Ricordo poi anche il laboratorio, sebbene di scala molto più ridotta, dell'archivio film dell'Università UCLA a Los Angeles. In Europa c'è il laboratorio L'immagine ritrovata della Cineteca di Bologna, quello della Kinemathek del Belgio (tra l'altro proprio lì è stato sviluppato il celebre metodo Desmet per riprodurre i colori dei film muti, al tempo applicati sulla pellicola per imbibizione e viraggio), e anche quello del Bundesarchiv, l'archivio di stato tedesco. Di recente ho visitato a Berlino proprio questo laboratorio, che è una delle divisioni dell'archivio, e mi ha davvero impressionato in maniera positiva. Il giorno in cui verrà chiuso (e purtroppo gli amici tedeschi mi hanno informato che la chiusura è ormai stata decisa, anche se rimandata a lungo) sarà un giorno molto triste, anche perché ogni chiusura segna la perdita irreparabile di conoscenze e professionalità accumulate nel corso di tanti anni. Per fortuna ci sono anche segnali in controtendenza: mi piace citare ad esempio le cineteche del Portogallo e dell'Ungheria, dove con grande convinzione sono stati aperti laboratori che lavorano molto bene e hanno un personale giovane e fortemente motivato. Inoltre un po' per tutta Europa, dalla Francia, all'Olanda alla Germania vi sono gruppi di giovani appassionati, tra cui molti artisti, che rilevano a prezzi irrisori i macchinari di laboratori in dismissione (stampatrici, linee di sviluppo) per creare laboratori fotochimici per così dire "autogestiti".

Come rinasce una pellicola segnata dal tempo, dal suo naturale degrado e a volte dall'incuria. Quali sono le fasi del suo restauro e le difficoltà?

L'ispezione, la riparazione manuale e la pulitura sono fasi fondamentali del processo di restauro, da cui non può prescindere né il classico restauro fotochimico né il restauro digitale. Se queste fasi vengono fatte bene si è a metà dell'opera, se vengono fatte male, neanche gli strumenti digitali saranno in grado di risolvere o nascondere appieno i problemi creati. Per questo dobbiamo essere grati all'enorme pazienza e manualità dei professionisti che, negli archivi e nei laboratori, si occupano di questa delicatissima fase. Questa è probabilmente l'unica fase del restauro dove è ammessa la creatività, intesa però come creatività volta a trovare soluzioni a problemi sempre nuovi e diversi. Un piccolo rullino molto danneggiato può anche portare via una settimana intera di sole riparazioni dove l'archivista-restauratore passa ore e ore pazientemente chino sula pellicola.

Com'è cambiato il modo di lavorare sulla pellicola. Quanto costa e quali problemi ci sono con i diritti?

Come dicevo le prime fasi sono sempre le stesse, poi, in base a che si scelga un workflow analogico o digitale, i costi e i tempi cambiano. Paradossalmente nel restauro le lavorazioni fotochimiche sono più veloci e meno costose che quelle digitali. Quella dei diritti è una questione importante di cui ci si deve occupare una volta che il restauro è terminato e si vuole mostrare il film al pubblico. In quel caso ovviamente l'avente diritto può richiedere di ri-

Daniela Currò al tavolo di lavoro

Parte dell'Archivio in una foto di Alberto Guerri

scuotere per ogni proiezione una somma da lui stabilita. Per fortuna la legge assegna alla Cineteca Nazionale la facoltà di mostrare i propri film su territorio italiano senza dover pagare diritti, ove si tratti di proiezioni per scopo culturale e didattico senza scopo di lucro. Il legislatore in questo ha voluto garantire la possibilità per la cineteca di Stato di servire i cittadini diffondendo la cultura cinematografia in maniera più ampia e democratica possibile. Questa è la missione che portiamo avanti in cineteca giorno dopo giorno, ad esempio tramite la nostra programmazione e il nostro ufficio di diffusione culturale ma anche grazie ai tecnici ed ai proiezionisti che sono il "braccio operativo" delle nostre attività. Per ogni schermo illuminato c'è un proiezionista che lavora in penombra nella cabina da proiezione.

Chi guida l'archivista nel suo lavoro, ha libertà di scelta, di decidere di cambiare qualcosa o deve rispettare i canoni tradizionali

All'infuori della creatività che aiuta a trovare innovative soluzioni ai problemi, l'archivista deve mantenere un atteggiamento il più conservativo possibile in tutte le sue scelte. E non che ci siano poche scelte da fare nel corso del percorso di preservazione e restauro, ma la stella polare deve essere sempre il rispetto per l'opera nella sua manifestazione originale, per le scelte artistiche e le tecnologie che le hanno dato vita, e per la storia di quell'opera. L'archivista è confrontato giornalmente con decisioni da prendere e spesso si trova davanti a veri e propri dilemmi, che deve risolvere anche con l'aiuto dei colleghi dentro e fuori l'istituzione. Una cosa che mi piace molto del lavoro di cinetecario è che il campo è così specializzato e ristretto che esiste una comunità molto coesa in cui tutti si conoscono a livello nazionale ed internazionale e, soprattutto in anni recenti, vi è una forte spinta verso la collaborazione. Questa comunità è rappresentata a livello internazionale dalla FIAF, la Federazione Internazionale degli Archivi del Film, una piccola ONU degli archivi di cui anche la Cineteca Nazionale è membro fin dal 1949. Oggi non si tratta più di discutere su cosa sia "meglio" o "peggio", la pellicola o il digitale, ma è utile invece riconoscere le specificità di entrambi. Assolutamente: nel primo decennio del XXI secolo la comunità archivistica era molto divisa sull'adozione del digitale, con due fazioni – pro e contro digitale – ben distinte. Nel corso del tempo questa divisione si è progressivamente sempre più attenuata e oggi siamo più coscienti di quali siano i vantaggi dell'utilizzo del digitale nel restauro, ma anche dei rischi ad esso inestricabilmente connessi. Si tratta di due medium ontologicamente diversi ed è di fondamentale importanza che, anche chi utilizza unicamente mezzi digitali per lavorare sul patrimonio filmico, conosca bene le caratteristiche della pellicola per poterle preservare almeno in termini di "look". Spesso e volentieri si tende a liquidare il supporto analogico come sorpassato, mentre invece è quello che è stato in grado di tramandare le opere cinematografiche fino ai giorni nostri. Vi è un po' di "ingratitudine" verso questo glorioso mezzo di espressione. Non c'è, e non ci sarà, digitale in grado di sostituire a tutti gli effetti il supporto fotochimico, ma i due mezzi oggi sono complementari e devono coesistere. Se un determinato film alla sua epoca era comparso su pellicola, è bene che rimanga ancora disponibile su quel medium oltre che in digitale. È molto simile al contrasto tra CD e vinile. Anche il vinile, nel momento in cui è comparso il CD venne dato per spacciato, ma nel corso degli anni è sopravvissuto, anche in maniera sotterranea, e ora sta vivendo un suo "comeback", se non altro grazie al supporto di un gruppo ben preciso di amanti della musica, che richiedono una esperienza più completa. La proiezione di una copia d'epoca in pellicola è spesso impagabile rispetto al suo surrogato digitale. Proprio di recente abbiamo inaugurato una serie di proiezioni al Teatro Palladium in collaborazione con l'Università Roma Tre e la rivista Quinlan.it che si chiama, non a caso, "Ritorno in pellicola".

Attualmente la Cineteca nazionale non ha un suo laboratorio strutturato, cosa servirebbe per essere all'avanguardia? Quali tecnologie dovrebbe acquisire?

La Cineteca ha da un paio d'anni iniziato a fare

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
internamente alcune delle lavorazioni che in passato sono state sempre affidate a laboratori esterni. La scelta di affidarsi a terzi per il restauro dei propri film senza sviluppare un laboratorio interno, scelta fatta molti anni fa, ha fatto sì che per decenni la cineteca abbia investito una consistente fetta dei propri finanziamenti all'esterno da sé, anziché al proprio interno. Questa scelta non è stata vincente e ha rappresentato un handicap fondamentale per la cineteca, soprattutto perché parliamo della cineteca dello Stato, la più importante in Italia. Questa scelta di astenersi dal confrontarsi con le questioni tecniche, lasciando che fossero altri a farlo per la cineteca, è probabilmente stata una scelta all'epoca "comoda", forse anche un po' snobistica, che forse si potrebbe ricondurre alla storica separazione crociana tra attività teoretiche e tecnico-materiali, separazione che ha tanto influenzato la cultura e società italiana. Comunque, dato che è meglio tardi che mai, anche la Cineteca Nazionale da qualche anno ha cominciato ad attrezzarsi per far fronte alle vecchie e nuove sfide del nostro mestiere. Abbiamo due scanner, un Golden Eye ed un BlackMagic, che utilizziamo per finalità di preservazione – il primo – e di accesso – il secondo – al patrimonio e alcune postazioni di restauro e correzione colore. Quello che ci manca, ma ci stiamo lavorando su, è un sistema organico ed integrato dove le lavorazioni possano essere fatte in maniera più efficiente e veloce, sul modello dei laboratori di post-produzione ed in linea con gli standard internazionali. Sarebbe bello poter dire che programmiamo di aprire un laboratorio fotochimico, ma non è così e sono contenta che i nostri colleghi di Luce-Cinecittà stiano invece lavorando per riattivare il loro, anche se su scala più piccola rispetto al laboratorio di un tempo. Per tornare alla tua domanda, Susanna, direi che dovremmo acquisire tutte le tecnologie che sono in un normale laboratorio di restauro e post-produzione e, cosa fondamentale, lavorare non solo per acquistare macchine, ma anche per formare il personale in queste nuove aree di expertise con cui non si è mai confrontato prima.

Con quali criteri un archivio decide quale vita deve avere un film: tornare a circolare o dover restare un film d'archivio ben conservato e basta.

Il fine ultimo di tutte le attività di preservazione è l'incontro tra il film e il pubblico, quindi idealmente ogni film viene conservato e preservato al fine di tornare a circolare ed essere visto il più possibile. Ovviamente questo deve avvenire in maniera responsabile, il che implica che per far circolare i film bisogna prima conservare bene gli originali (come dicevamo prima alla corretta temperatura ed umidità), preservarli (tramite duplicazione, digitalizzazione, ecc.) e creare delle copie specificamente destinate alla circolazione, in modo da evitare di esporre elementi unici ai rischi legati alla proiezione. L'archivista ha una grande responsabilità: se la nostra attenzione fosse rivolta solo al presente ed al pubblico di oggi, le nostre azioni e decisioni finirebbero per andare a detrimento del pubblico di domani. Dobbiamo quindi pensare non solo all'hic et nunc, il qui ed ora dei nostri contemporanei, ma anche alle generazioni che verranno, dato che è nostra specifica responsabilità preservare il patrimonio anche per loro. In fondo è un po' come quando parliamo di debito pubblico o riscaldamento globale: se ci si preoccupa solo di compiacere i nostri contemporanei si portano avanti politiche miopi, egoiste ed in fondo criminali, che condannano le generazioni future a rinunciare alle risorse a cui noi abbiamo avuto accesso in maniera abbondante, spesso sprecandole.

La Cineteca nazionale svolge in Italia e all'estero, un ruolo di valorizzazione e diffusione del patrimonio cinematografico, mediante convenzioni con enti, istituzioni, festival, scuole, università e associazioni culturali. Ci sono stati anni di grande attività perché in Italia erano tantissimi i luoghi in cui si organizzavano rassegne. Con le attuali difficoltà in cui versa l'associazionismo cinematografico, le stesse sale cinematografiche, molte realtà hanno dovuto sospendere l'attività per mancanza di fondi, di conseguenza stanno venendo meno anche le richieste, i film stanno circolando di meno, come state affrontando questi problemi?

Il nostro ufficio Diffusione Culturale continua ad essere molto attivo ed impegnato, ma è innegabile che circolano meno film che nei decenni passati, anche perché la gran parte della nostra collezione è su pellicola 35mm e ormai pochi cinema riescono a proiettarla. Mostrare il 35mm e supportare chi decide di proiettarlo rimane comunque una nostra missione fondamentale, ma ci stiamo attrezzando per rendere la collezione accessibile anche in digitale, digitalizzando sempre più titoli a semplice scopo di diffusione culturale. Nel 2018 la Cineteca ha restaurato circa quindici film e digitalizzato più di cinquanta titoli a scopo di preservazione e/o accesso. Questo numero può apparire alto, ma include lungometraggi, cortometraggi e anche brevi film di formato 16mm e 8mm di particolare interesse, come quelli di recente depositati dagli eredi di Alida Valli e dalla famiglia de Filippo. Un punto su cui stiamo cercando di lavorare con più impegno è anche una maggiore presenza sul territorio e nelle scuole. A novembre 2018 abbiamo ad esempio inaugurato uno spazio di proiezione all'interno dell'Istituto Superiore Enzo Ferrari nel nostro quartiere, Cinecittà. Questo spazio è stato pensato per servire non solo gli studenti del Ferrari e di altre scuole limitrofe o più periferiche, ma anche per servire la comunità del quartiere, con proiezioni pomeridiane e serali tre giorni a settimana. Mi piacerebbe annodare anche rapporti più stretti con l'associazionismo cinematografico, del resto, prima ancora di diventare archivista e restauratrice, mi sono fatta le ossa proprio nel mondo dei cineclub e della programmazione.

Essendo la CN un punto di riferimento importante nel sistema cinematografico generale, come si relaziona - se si relaziona - rispetto ai problemi e ai bisogni delle cineteche regionali presenti nel nostro paese?

Abbiamo storicamente ottimi rapporti con diverse cineteche regionali, da quella Sarda a quella del Friuli, con cui quando è possibile avviamo progetti di collaborazione. Ove possibile cerchiamo di supportare queste cineteche anche con attività di "scambio". Ad esempio la Cineteca Griffith di Genova ci porta spesso delle vere e proprie rarità, soprattutto in 16mm, da mostrare al nostro pubblico e quest'anno abbiamo digitalizzato per loro alcune di queste pellicole, sollevandoli dai costi che altrimenti non avrebbero potuto sostenere.

Quali possono essere i nuovi passaggi e gli interventi utili a promuovere, agevolare e rendere più disponibile e utilizzabile tutto il patrimonio audiovisivo presente, a iniziare dall'associazionismo culturale cinematografico e dalle scuole. In particolare, pensa che la Cineteca Nazionale possa avere una funzione attiva rispetto alla nuova legge su cinema e audiovisivo che, sebbene non del tutto definita nei soggetti attuatori e nelle procedure, avrebbe tra le sue intenzioni anche lo sviluppo ulteriore della materia cinematografica nelle scuole?

Le direttrici su cui lavorare per rendere maggiormente disponibile ed utilizzabile il patrimonio sono due: digitalizzazione per arrivare più facilmente alle scuole ed alle piccole associazioni, e applicazione meno rigorosa del diritto d'autore, soprattutto laddove si parla di utilizzo nelle scuole (devo dire che alcuni aventi diritto per fortuna sono già molto disponibili quando si parla di attività finalizzate alle scuole). La nuova legge cinema affida poi alla Cineteca Nazionale un ruolo di coordinamento della rete nazionale delle cineteche, anche per favorire la condivisione delle iniziative legate alla diffusione del patrimonio filmico nelle scuole.

Possiamo anticipare qualche progetto futuro?

Il 2019 segna il settantesimo anniversario dall'istituzione della Cineteca Nazionale, fondata ufficialmente nel 1949, e vorremmo celebrarlo in maniera appropriata con una pubblicazione. Per l'anno prossimo sono poi previsti due altri anniversari importantissimi: il centenario dalla nascita di Federico Fellini e Alberto Sordi, di cui come sai la Cineteca Nazionale conserva l'archivio personale, per conto della Fondazione Museo Sordi. Nel 2018 abbiamo già restaurato due film importanti nella filmografia di Sordi: *Fumo di Londra*, la sua prima prova da regista e *Il medico della mutua*. Ora stiamo lavorando su *Polvere di stelle*, che verrà presentato in anteprima a maggio al Bif&st di Bari. Aspettatevi poi tante altre iniziative per celebrare Sordi, Fellini, ma anche tanti altri autori e autrici più o meno noti del cinema italiano, iniziative che spero promuoveremo anche assieme alle tante associazioni e istituzioni cinematografiche sul territorio.

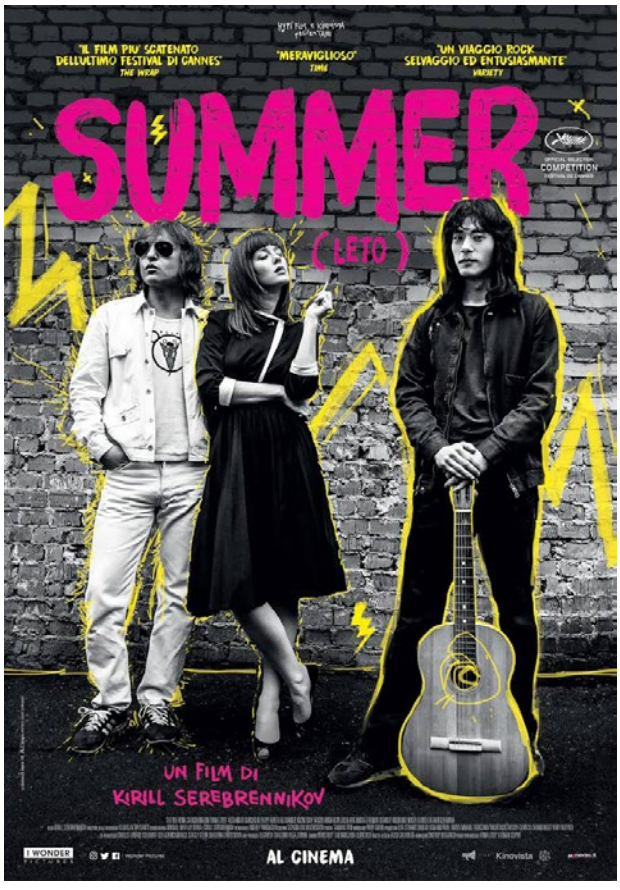
Susanna Zirizzotti

www.fondazionecsc.it
Scuola Nazionale di Cinema
Cineteca Nazional
Biblioteca Luigi Chiarini
Editoria
CSC production
via Tuscolana, 1524 - 00173 Roma - Italia
tel. 06.722941 fax 0257766.880

Quando il rock cambiò l'Unione Sovietica. Riflessioni sul film Leto di Kirill Serebrennikov

Ángel Quintana

Siamo all'inizio degli anni Ottanta. Un treno viaggia verso Leningrado, oggi San Pietroburgo. I gruppi di una band musicale sono seduti con a fianco i loro strumenti. Alcuni passeggeri li provocano. Chiedono ai giovani perché si mettono a cantare canzoni dei paesi capitalisti, quando nel frattempo in Russia si stanno perdendo tutti i riferimenti e le radici culturali. Nasce tra loro una breve discussione. All'improvviso il gruppo inizia a suonare in modo spontaneo con alcuni accordi di *Psycho Killer* dei *Talking Heads*.La coreografia si trasforma nelle sembianze di un videoclip con piccole animazioni grafiche, anche se in certi momenti sembra quasi di trovarsi di fronte a uno spettacolare film musicale, che richiama *Hair* di Milos Forman. Qualcosa di nuovo irrompe nella scena, come se all'interno delle immagini si fosse prodotto un curioso miracolo con l'apparire di una sorta di personaggio extradiegetico, che si muove in modo strano quale testimone esterno che certifica che tutto quel che si vede non è mai accaduto. Questa operazione porta a discernere la finzione dalla realtà, creando uno spaesamento in quel che si coglie dell'atmosfera del film *Leto* (*Summer - Estate*, 2018). Siamo di fronte a un film che, come tutti i grandi musical, si muove tra una sfera di aspettative desiderate e una realtà effettiva. La proposta filmica sorprende, soprattutto se pensiamo che *Leto* nasce all'interno dell'attuale cinema russo come antitesi di un'inconscio in cui molti spettatori associano la provenienza alla pesantezza e alla gravità estetica. *Leto* di Kirill Serebrennikov è un film ricco di piccoli momenti illuminanti, con coreografie musicali che sanno rendere un sincero omaggio a David Bowie, Marc Bolan –T Rex- o Lou Reed. Ma il film funziona non solo come semplice gioco d'artificio, convince anche come riflessione storica sulla caduta del comunismo e come cronaca di contro informazione di quanto il rock abbia aiutato a cambiare, trasformare, decomporre e distruggere i resti della vecchia ex Unione Sovietica. Kirill Serebrennikov parte da un principio molto interessante. Non si possono capire i cambiamenti politici di molti paesi - tra questi la vecchia URSS – se non si confronta la rivoluzione politica con un'altra rivoluzione parallela: quella della controcultura, in cui gli stili e le forme della musica rock hanno avuto un ruolo centrale. Le vecchie strutture di un sistema politico sono state erose dal desiderio di apertura e cambiamento. Questo desiderio di libertà ha trovato nel comportamento dei giovani una forma parallela di lotta che ha modificato le abitudini culturali e sessuali. Il mondo non sarebbe lo stesso senza la presenza del suono elettrico delle chitarre, senza gli effetti di una rottura nei sistemi di relazione e del comportamento sociale. La *Perestroika* non fu solo opera di Mikhail Gorbaciov, ma anche del gruppo *Kino* di Victor Tsoi, giovane musicista seguace dei *Led Zeppelin* e David Bowie, o dei *Zoopark* di Mike Naumengo. All'inizio degli anni Ottanta il mondo viveva una forte ondata conservatrice segnata dal potere centralizzato attorno ai governi di Ronald Reagan e Margaret Tatcher. I *Sex Pistols* si erano già prodotti in un attacco alla Regina d'Inghilterra in occasione del suo Giubileo. Il glam - rock - Bowie, Bolan e gli altri- aveva creato una nuova estetica gay e l'ha collocata nell'epicentro della società dei media. *The Clash* si auguravano che Londra potesse bruciare e si proclamarono decisi a sostenere la rivoluzione sandinista in Nicaragua. E' in quel contesto che Lou Reed cantava che l'eroina era la sua vita e la sua sposa, trasformandosi in un grande poeta rock. In tutto questo tempo, quale musica ascoltava la gioventù di Leningrado? Nell'URSS governata da Yuri Andropov era impossibile alzarsi dalla poltrona durante una band che suonava sul palco. I commissari della moralità vigilavano sui movimenti dei giovani e tutto era perfettamente controllato. Nonostante ciò, proprio a Leningrado nacque la cosiddetta *Scuola del Rock di Leningrado*. La prima importante figura rock della città che emerse fu quella di Mike Naumenko, leader del gruppo *Zoopark*. Naumenko fu considerato il Bob Dylan di Leningrado per il suo lavoro come paroliere, ma la sua ispirazione musicale era sostanzialmente focalizzata sull'hard rock degli anni Settanta, sebbene non si possa parlare di un suo stile specifico. Le circostanze complessive lo costrinsero a una certa forma di eclettismo, poiché la sua musica divenne come una vera e propria spugna impregnata di ogni tipo di influenza. Il suo centro d'azione era il *Leningrad Rock Club*. In quegli stessi anni si mise in luce un altro musicista di origini coreane, Viktor Tsoi del gruppo *Kino* che divenne presto tra i giovani una vera leggenda. Tsoi ha introdotto il *punk*, ma anche le influenze *new age* della fine degli anni Settanta: Blondie, Talking Heads, Joey Division, Elvis Costello, etc.. Naumenko e Tsoi si trovarono concordi sull'idea che fosse necessario trasformare il senso della vita a partire dalla musica e dai suoi riferimenti principali che diventarono autentici inni della Perestrojka. La concezione musicale passò attraverso l'utilizzo degli originali e la fusione tra la musica dal vivo e gli effetti elettronici. Naumenko e Tsoi morirono tragicamente e la loro morte li elevò allo status di autentici miti. *Leto* racconta anche la storia del loro amore triangolare, in cui i due giovani musicisti si ritrovano a relazionarsi con la stessa donna, facendo risaltare in loro una forte rivalità personale e professionale. La storia d'amore è tenera e nello stesso tempo crudele. Viktor è da poco che si è legato al mondo di Naumenko e della sua giovane moglie. Essi lo aiutano in modo che possa registrare il suo primo album e poter fare i suoi primi spettacoli; ma l'amore finirà per stravolgere lo stato armonico del loro rapporto. In *Leto*, la storia d'amore non parte da una relazione convenzionale, ma da una certa bellezza incentrata sugli incontri, scontri, abbracci e separazioni. Il suo punto di ancoraggio non ha alcun aggancio con la tradizione del cinema russo, ma lo ha nel cinema francese. Il film recupera una certa estetica che ricorda *La maman et la putain* (1973) di Jean Eustache, di *Elle a passé tant d'heures sous* les *sunlights* (1985) di Philippe Garrel e anche di *Boys meets girl* (1984) di Leos Carax. Kirill Serebrennikov ci ha mostrato con questo suo lavoro come la *Perestroika* sia stata anche questione di rock e sesso.

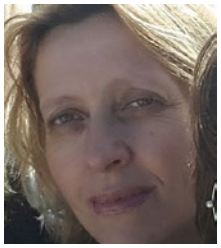


Ángel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Il mio capolavoro (Mi Obra Maestra)

Regia di Gastón Duprat. Un film con Guillermo Francella, Luis Brandoni, Raúl Arévalo, Andrea Frigerio, María Soldi. Titolo originale: Mi Obra Maestra. Genere Commedia - Spagna, Argentina, 2018, durata 100 minuti


Giulia Zoppi

Gastón Duprat regista di *El Hombre de Al Lado* (2009) e *El Ciudadano* Ilustre (2016), in questa sua nuova pellicola offre uno sguardo sardonico e disincantato del mondo dell'arte, attraverso una lucida analisi dell'ambiente in cui artisti, galleristi e collezionisti si confrontano aspramente, non senza quell'ironia che talvolta sfiora il paradosso, a cui il regista argentino ci ha abituati sin dalle precedenti pellicole. La trama di *Mi Obra Maestra* ruota intorno ad Arturo Silva (Guillermo Francella), affascinante e scaltro proprietario di una galleria d'arte di Buenos Aires e voce narrante del film e a Renzo Nervi (Luis Brandoni), vecchio pittore scontroso e assai irritabile, il cui momento di gloria risale a circa 40 anni fa, quando le sue tele andavano a ruba in tutte le gallerie del Sudamerica e il successo era una consuetudine. Sebbene siano uniti da una vecchia ed inossidabile amicizia, il loro atteggiamento intorno al mercato è diametralmente opposto. Il gallerista infatti, cerca in ogni modo di rinnovare la carriera artistica dell'amico (con un occhio molto attento ai ricavi) proponendogli continuamente nuovi lavori su commissione (e inducendolo a svecchiare la sua arte demodé), il pittore, dal canto suo, gli risponde picche, persistendo a dipingere le opere di sempre, incurante dei debiti che lo soffocano e del disordine in cui vive. *Mi Obra Maestra* è il primo film di Duprat senza la co-regia del fidato Mariano Cohn (qui nelle vesti di produttore), nel quale chiama a firmare la sceneggiatura il fratello Andrés, direttore del National Museum of Fine Arts di Buenos Aires, la cui esperienza è messa al servizio di un plot in cui ritmo, eleganza e attenzione ai dettagli, è tanto palese quanto apprezzabile. Tuttavia non siamo dalle parti di *The Square* (palma d'oro a Cannes nel 2017): qui i temi sono l'amicizia che lega i due personaggi e l'arbitrarietà con la quale il mercato dell'arte beatifica o distrugge i suoi miti, a seconda delle mode regolate dal mercato finanziario, sempre più instabile e famelico…o in altri termini, si cerca di raccontare la precipitosa discesa agli Inferi di Renzo, artista di grido nei lussureggianti anni '80 del secolo scorso, oramai caduto irrimediabilmente in disgrazia. Mentre il film svedese solleva molte domande sull'egoismo, l'individualismo, l'abuso di potere e l'egomania dei suoi personaggi (temi cari a Ostlund), la storia argentina cerca di indagare l'avidità del mercato dell'arte, sempre più interconnesso e dipendente dal capitalismo sfrenato della contemporaneità, e lo fa tramite una regia impeccabile e a due attori perfetti sia nelle pose comiche che in quelle drammatiche. Ne è un fulgido esempio la scena in cui il Nervi si reca in un ristorante di lusso per consumare un lauto pranzo, pretendendo di non pagare il conto perché in credito con una società arrivista e volgare, incapace di riconoscerne il genio artistico. Qui Brandani esercita una bravura mista a sfacciataggine, degna del miglior Barney Panofsky (il protagonista del bel romanzo di Mordechai Richler) porteño. Il pittore incarna, grazie all'efficace prova attoriale di Brandoni, un furente anticonformismo che, di fronte all'oblio

del pubblico, risulta simpaticamente insopportabile e anacronistico, a segnare lo spartiacque tra due epoche oramai inconciliabili dove il passato è rimpianto come un eden irrecuperabile e il presente veste gli abiti di un epoca falsamente libera e libertaria, oramai compromessa da ipocrisia e arrivismo. Ed è proprio per questa idiosincrasia che la storia ad un certo punto assume un carattere misterioso, più vocato al thriller che alla commedia… per dare corpo ad una vendetta culturale sociologico/affaristica, nella quale l'odioso (e irresistibile) Nervi e il compagno Arturo, passano dal ruolo di vittime a quello di carnefici, con una disinvoltura impareggiabile. La coppia di interpreti, per la terza volta insieme dopo le serie televisive *Sleeping With My Head* e il grande successo *El hombre de tu vida*, si unisce per la prima volta sul grande schermo con esiti esilaranti, dando prova di grande mestiere e complicità. Un duo che presenta la giusta chimica per affrontare una trama che talvolta mostra delle piccole incongruenze narrative, nonostante il film abbia il merito di risultare spesso imprevedibile e originale. D'altra parte, anche gli attori secondari sono scelti con grande cura, tra questi spicca Andrea Frigerio che veste i panni di una snobissima gallerista preoccupata non solo dei suoi affari, ma anche della postura e degli atteggiamenti da tenere per risultare sempre credibile e smart. Per quanto riguarda la sceneggiatura, come si diceva opera di Andrés Duprat, anch' essa svolge la sua missione, confezionando scene e dialoghi decisamente divertenti, in cui viene messo in risalto il lavoro di personificazione degli attori, le cui battute risultano perfettamente calibrate sull'andamento degli eventi. Ciò che non sempre risulta chiaro però, è se alcuni aspetti della storia siano volutamente trascurati e perché, e ci riferiamo al rapporto tra i due uomini, pressoché insieme in ogni scena o quasi. Nella prima parte del film infatti, non è ancora evidente fino a che punto sia solida e inossidabile l'unione tra i due protagonisti. Solo nella seconda metà veniamo a conoscenza di quanto sia cementata e leale l'amicizia che li lega (e il finale rafforza questa ipotesi) e la scoperta è accompagnata da episodi drammatici e quasi metafisici, in grado di far virare il film verso tinte fosche e profonde (si pensi alle scene in clinica). Tuttavia è la parte iniziale a risultare più accattivante e misteriosa, mentre nella seconda la tessitura degli inizi perde un po' della sua tenuta, per lasciare spazio a qualche falla narrativa che si apre a conclusioni meno originali e più scontate. Nondimeno il film è un altro interessante tassello della filmografia di Gastón Duprat in cui, ancora una volta, sono trattati temi già molto presenti nelle sue opere precedenti, alla stregua di nuovi capitoli dello stesso romanzo. Qui come in passato, Duprat continua ad interrogarsi sulla natura dell'arte, il ruolo dell'artista (o dell'intellettuale), in una società distratta e inconsapevole del loro reale valore (sempre che ne abbiano, e fino a che punto), in relazione al mercato e ai consumi, alla vacuità del successo visto all'interno di un contesto sociale sempre più superficiale e disinformato. *El Ciudadano Ilustre* ne è un esempio recente (e fulgido), anche se in quel caso Duprat e Cohn spingevano la regia su corde prevalentemente malinconiche e cupe, mentre qui si ride spesso e di gusto e in modo felicemente dissacratorio. Resta indubbio comunque, che questo film, presentato all'ultimo festival di Venezia, sia un film audace e riflessivo che sarcasticamente riflette sulle miserie del mondo dell'arte e sull'importanza dei rapporti umani (nonostante tutto).

Giulia Zoppi

Un libro postumo veramente fuori dall'ordinario: ecco le Prove di autobiografia di Luca Ronconi

Fare teatro per me significa sostenere che la verità non esiste da nessuna parte.
Luca Ronconi (in quarta di copertina)

Nuccio Lodato

Chi legga, sulla copertina del volume che Feltrinelli ha mandato in libreria da poco più di un mese, la dicitura «a cura di Giovanni Agosti», non può evitare un attimo di perplessità. Non trattandosi di un caso di omonimia -pensa infatti- cosa può entrarci lo straordinario storico dell'arte della Statale di Milano (cui tra l'altro dobbiamo, di recente, l'esperienza autenticamente straordinaria della triplice mostra di Gaudenzio Ferrari a Vercelli-Novara-Varallo dello scorso anno, e il relativo, magistrale catalogo) con le vicende biografiche del massimo regista teatrale italiano -o forse europeo- dell'ultimo mezzo secolo? La spiegazione è utile che il lettore vada a ricercarsela da solo su Youtube (*www.youtube.com/watch?v=Du1ZP7vpFMA*), dove per fortuna si è provveduto a caricare integralmente il dibattito /presentazione svoltosi al "Piccolo" milanese -l'ultimo dei teatri da lui diretti- il 25 febbraio, con la partecipazione, oltre che sua, di Roberta Carlotto, Maria Grazia Gregori, Margherita Palli e Sergio Escobar. La vicenda che ha portato alla pubblicazione di questo singolarissimo testo è davvero singolare, ma proprio per udirla ricostruire in una chiave che si discosti dal rischio del gossip, è opportuno che quanti interessati la desumano visionando questo file, anticipando i tre brevi (ma sinteticamente chiarificatori) interventi introduttivi che la Carlotto, la Gregori e lo stesso curatore hanno preposto alle 400 densissime pagine del libro, corredato oltretutto da un foto/apparato da urlo, sia per quanto riguarda le 32 immagini di scena, con le più recenti a colori, dell'inserto centrale (che decolla col Gassman/*Riccardo III* del '68 e atterra col Popolizio/*Lehman* 2015), sia forse soprattutto le 90, spesso anche di natura privata e personale, disseminate in bianco e nero lungo le pagine del testo. E non si trascuri poi la densa e illuminante postfazione (*Un po' più di un viatico*) con la quale lo stesso Agosti sugella il testo: le pagine forse più densamente illuminanti. Sono ormai più di quattro anni che Ronconi ci ha lasciati (è il più classico e amaro dei "sembra ieri": era il 21 febbraio evocato nella presentazione/ricorrenza). Non è assolutamente fuori luogo dire che senza di lui il teatro italiano non è più la stessa cosa. Si sarebbe stati, probabilmente, tentati via via di affermare qualcosa di simile quando subentrarono le scomparse generazionali di Visconti (1976), in certo qual modo di Giannini (1990, ma aveva lasciato da tempo l'attività) e poi ancora quelle di Strehler (1997), di Costa (1999) e di Squarzina (2010). Ma con Ronconi se n'è andato qualcosa di più: un modo complessivo, tanto inquieto e inarrestabile quanto produttivo ed eternamente sorprendente, di concepire e costruire il teatro, tale da far arretrare i cinque straordinari colleghi (e talvolta amici o maestri) sopra ricordati in un pur lussureggiante e indimenticabile ambito legato al pur grande Tradizionale. I venticinque brevi capitoli nei quali il volume è organizzato percorrono, riportando quanto da lui stesso asserito anche e soprattutto in lontane conversazioni poi accantonate con Maria Grazia Gregori, conclusesi con tutta probabilità nel 1994 (ne restano quindi forzatamente esclusi gli ultimi vent'anni della sua vita e attività artistica) biografia e allestimenti, idee e progetti, spunti e temi della parabola esistenziale e creativa di Ronconi. Ma un vero e proprio libro nel libro è rappresentato dalle informatissime e impeccabili note che il curatore ha distillato con sovrana abbondanza lungo l'intero ordito testuale («col modo di procedere tenuto da Paola Barocchi nella sua *Storia moderna dell'arte in Italia*»: un esemplare omaggio di Agosti alla sua maestra). Questo apparato in apparenza aggiuntivo, e predisposto a scopi dichiaratamente informativo/esplicativi, con particolare riguardo ai lettori cui l'età anagrafica abbia negato l'accesso personale alla scena ronconiana, è forse la cosa più dotta ed esauriente finora scritta sulla sua opera. In concorrenza/collaborazione col magnifico sito (*www.lucaronconi.it*) e il Centro Teatrale Santa Cristina, propiziati e diretti dalla fedelissima e impagabile Carlotto (della quale parlare per la prima volta nel 1986 da Garboli a proposito di Feltrinelli padre, quando ci anticipò, nella sua casa di Vado di Camaiore un formidabile testo narrativo sulla propria amicizia con Mario Soldati, che avrebbe poi pubblicato in «Paragone Letteratura» e riproposto in *Falbalas. Immagini del Novecento*.Garzanti 1990). La quale è stata anche il motore principale anche dell'operazione che ha condotto in porto queste *Prove di autobiografia.* Le note assommano cumulativamente a più di cento pagine: rappresentano quindi un quarto abbondante del volume, considerando oltretutto che sono ovviamente offerte in caratteri assai più piccoli rispetto allo sviluppo del -o dei- testo/i di Ronconi. [*Non ha potuto esimermi dall'essere lettore immediato, avido e particolarmente coinvolto dell'inatteso e sorprendente testo. Sono stato amico e collaboratore di Franco Quadri sullo scorcio tra i decenni Sessanta e Settanta, partecipando anche all'indimenticabile stagione preparatoria di quella che fu poi l spiaggetta di Mulinetti. Ho avuto la fortuna di essere della giusta generazione di spettatori abilitata a seguire da vicino il mezzo secolo registico di Ronconi, dai Lunatici visto a vent'anni ai Lehman incrociati con pari entusiasmo a settanta. E persino tra i testimoni del rovinoso tentativo di replica dell'aristofanesca* Utopia, *vanificato... dalla trascurata pendenza della pur splendida Piazza Ducale vigevanese (settembre 1975). A Firenze, davanti a Santa Croce, lo spettacolo era saltato per la pioggia (e la piazza «sembrava la piana di Austerlitz dopo la battaglia» come la descrisse Ripellino, opportunamente richiamato da Agosti in nota). A Vigevano (dove lo aveva tenacemente voluto l'assessore Claudio Bertoluzzi per il suo festival provinciale "Si va per cominciare", collegato al circuito coproduttore delle Feste dell'"Unità") fu lo stesso Ronconi a interromperlo d'imperdio quando, per l'inusitata pendenza dell'impareggiabile fondo dello scenario di Bramante/Caramuel, Rosabianca Scerrino rovinò malamente dall'asse di equilibrio che il copione voleva percorresse, rischiando di farsi male sul serio. Ne sarebbe seguita un'interminabile assemblea notturna di discussione polemica, nella vicina sala consiliare del Comune, con sindaco, pubblico, regista e attori, conclusasi peraltro in una ritrovata atmosfera amichevole, nonostante alcuni spettatori troppo avidi o entusiasti avessero... fatto sparire non pochi dei numerosi uccelli imbalsamati, parte integrante dello sfortunato allestimento mobile in atto. spettacolo. E nel 1991, da presidente pro tempore dell'allora Teatro Comunale di Alessandria, sfiorai la gioia di potervi ospitare la scuola di recitazione da lui ideata quando dirigeva lo Stabile torinese (il relativo sabotaggio, con ripiegamento del capoluogo, fu l'ultimo colpo di coda del peraltro già tramontante craxismo provinciale), vivendo l'emozione dei colloqui con lui, la sua assistente Ola Cavagna, Mauro Avogadro che poi avrebbe diretto squisitamente l'operazione, e i due ... magnifici cani dell'epoca, nel suo studio direttoriale di piazza San Carlo].* Al termine della lettura, resta forte la convinzione che sull'immensa, anche quantitativamente, opera registica di Luca Ronconi, nonostante la copiosa bibliografia anche recente che questa novità editoriale corona, al momento, al più elevato e ricco dei livelli pensabili, ci sia ancora un enorme lavoro di scavo e di scoperta. Nonostante il teatro sia purtroppo, notoriamente, la più scritta sull'acqua delle discipline artistiche. Ma la lettura di queste pagine, altrimenti destinate a restare ignote, rafforza il peraltro facile sospetto che, al Maestro, questa precarietà non dovesse dispiacere particolarmente.

Nuccio Lodato

Umberto Barbaro, a 60 anni dalla sua scomparsa

Oltre che a Roma vogliamo una strada ad Acireale in ricordo del grande uomo di cultura

Umberto Barbaro, critico e storico del cinema, maestro di cultura, nato ad Acireale nel 1902 e scomparso a Roma nel 1959. Nel 1962 grazie all'impegno di molti intellettuali, tra i quali Alberto Abruzzese, Giovanni Angella, Mino Argentieri e Lino Micciché ,nasce la Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro con un nutrito numero di libri e riviste, copioni di film realizzati e soggetti e sceneggiature di film mai realizzati, periodici di settore e un ampio archivio fotografico. Il fondo è attualmente presso la Biblioteca Villino Corsini - Villa Pamphilj dell'Istituzione Sistema Biblioteche Centri Culturali del Comune di Roma. Il sindaco di Roma Luigi Petroselli (periodo mandato 1979 - 1981) è stato promotore nell'intestare una via di Roma a Umberto Barbaro nel quartiere Vigne Nuove. Con lo stesso intento, **Diari di Cineclub** ha inviato l'11 marzo scorso la Proposta di Onorificenza Comunale per Umberto Barbaro al sindaco di Acireale (Catania) ing. Alessandro Alì. Nella stessa data la proposta è stata inviata alla Commissione Toponomastica per richiesta di parere. Pieni di fiducia restiamo in attesa. Vi terremo aggiornati.

Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema' Magazine on-line di cinema 2015

Al Sindaco di Acireale ing. Stefano Alì
segreteria.sindaco@comune.acireale.ct.it

Proposta onorificenza comunale per Umberto Barbato nato ad Acireale

Gent.mo,
tramite Voi, la rivista online di cultura cinematografica Diari di Cineclub, di cui mi onoro di esserne il direttore, sostenuta da un comitato di rappresentanza composto da Luciana Castellina, Cecilia Mangini, Citto Maselli, Enzo Natta, Giulia Zoppi e dal presidente della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema Marco Asunis, intende sottoporre all'amministrazione da Voi rappresentata una proposta di onorificenza comunale per un Vostro cittadino illustre. Sarebbe per tutto il mondo della cultura cinematografica del nostro paese un atto perfino tardivo se il Comune di Acireale riconoscesse con l'intitolazione di una strada o di una Piazza o di un altro qualsiasi atto, il valore nazionale dell'opera del grande critico cinematografico Umberto Barbaro, nato ad Acireale il 3 gennaio 1902 e deceduto a Roma a soli 57 anni il 19 marzo 1959.

Nel 2019 cadono i 60 anni dalla sua scomparsa.

Il comune di Roma già dagli anni '80, con l'illuminato e indimenticato sindaco Luigi Petroselli, ha intestato la via ad Umberto Barbaro nel quartiere Vigne Nuove. Sarebbe opera di grande sensibilità e lungimiranza se anche la città di Acireale si attivasse per deliberare in tal senso e dare valore postumo a un Suo figlio illustre in occasione del sessantesimo anniversario della sua scomparsa, quale grande esempio di intelligente e appassionato lavoro nell'ambito della cultura cinematografica italiana.
Diari di Cineclub, si è più volte interessato della figura di questo grande intellettuale. Nei primissimi anni '60 a Roma, per volontà del compianto amico e collega Mino Argentieri, anch'egli noto critico e storico del cinema, è stata fondata la Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro, di cui la rivista si è ampiamente occupata nei mesi scorsi per valorizzarne pienamente il suo utilizzo tra gli studenti e gli operatori del cinema. L'auspicio è che attraverso tutte queste iniziative non si disperda un inestimabile patrimonio e possa magari nascere anche ad Acireale un centro culturale che valorizzi la cultura cinematografica quale fonte di educazione e bellezza per tutta la comunità.
Diari di Cineclub darà risalto a tutte le manifestazioni e iniziative che in tal senso l'amministrazione acese vorrà mettere in essere.
Grazie per l'attenzione e per la certa disponibilità a un impegno di tal genere.
Cordiali saluti,

Diari di Cineclub
Il Direttore (*Angelo Tantaro*)

Roma, 11 marzo 2019

Siamo presenti sulle principali piattaforme social

Diari di Cineclub | diaridicineclub@gmail.com | www.cineclubroma.it
Via dei Fulvi, 47 – 00174 Roma Tel/Fax 06.7140363 | 335.6957536 a.tnt@libero.it (Angelo Tantaro)

Municipio di Acireale
SETTORE SERVIZI CULTURALI – TURISMO
PROMOZIONE ATTIVITA' PRODUTTIVE
Servizio Beni e Attività Culturali
Via Alessi n. 5
Tel. 095 7685611 - Fax 095 7685614

Acireale, lì .....

Alla Commissione Toponomastica

E p.c. Al Sig. Sindaco

" " Al Direttore di "Diari di Cineclub"
Via dei Fulvi n. 47 – ROMA
Email: a.tnt@libero.it

CITTA' DI ACIREALE
15 MAR 2019
N 025283 Cat. 1.6

OGGETTO: Proposta di intitolazione di un sito al critico cinematografico e storico del cinema Umberto Barbaro nato ad Acireale.

Si chiede di voler esprimere parere circa la proposta inviata dal direttore della rivista cinematografica "Diari di Cineclub" di Roma per la intitolazione di un sito nel nostro Comune all'acese Umberto Barbaro, critico cinematografico e storico del cinema di livello nazionale.

L'istanza è qui pervenuta per tramite della Segreteria del Sig. Sindaco.

Si ringrazia per la collaborazione.

Il Dirigente del Settore
Dott. Alfio Ciccardello

* Mentre stiamo chiudendo il numero, la segreteria del Sindaco di Acireale ci ha informato che la Commissione Toponomastica ha valutato positivamente la nostra proposta, sebbene al momento non siano stati individuati luoghi nuovi e appropriati da intestare a Umberto Barbaro. Siamo parzialmente felici della notizia, ritorneremo sull'argomento appena possibile.

Acireale (Catania), piazza Duomo, veduta della Basilica dei SS Pietro e Paolo e Cattedrale

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati l'Unità – Mercoledì 19 giugno 1974 - Il seminario dell'Istituto Gramsci sull'opera del grande critico

Attualità del pensiero di Barbaro

La figura di un intellettuale militante impegnato a liberare la cultura italiana dalla prigionia del fascismo - Un ricco patrimonio teorico che continua a sollecitare la ricerca degli studiosi

Indetto dall'Istituto Gramsci, in collaborazione con la biblioteca del cinema "Umberto Barbaro", nei giorni scorsi sì è svolto il seminario sul tema "Attualità del pensiero critico di Barbaro". Studiosi quali Gian Piero Brunetta, che a Barbaro ha dedicato un'ampia monografia, Lorenzo Quaglietti, Edoardo Bruno, Renato Tomassino, padre Fabrizio Valletti, Alessandro Cappabianca ed Elio Mercuri hanno preso parte a un confronto che ha riconsiderato, a distanza di molti anni dalla scomparsa di uno fra i maggiori teorici marxisti dell'arte cinematografica, un patrimonio ideale tanto ricco quanto meritevole di non subire congelamenti

Mino Argentieri

Problematicità

L'attività di Barbaro — che non conobbe né soste, né frontiere, né limiti ristretti di interessi — è stata riesaminata a più voci da diverse angolazioni, si da trarre un vero e proprio lavoro di sfaccettatura problematica che programmaticamente ha escluso un intento celebrativo. Soprattutto per merito di Brunetta è riemersa nella sua complessità la figura di Barbaro, intellettuale militante che nell'arco di un ventennio, quando il fascismo imperversava e tendeva a chiudere la cultura italiana in una prigionia provinciale, si fece promotore in più campi di una azione per rompere quel cerchio imposto dal regime. I riferimenti costanti alla letteratura e al cinema sovietici e i richiami continui al meglio della narrativa critica apparsa nell'Europa occidentale sono stati ampiamente lumeggiati per sottolineare oltre alla vastità degli interventi compiuti in varia veste da Barbaro, l'organicità di un progetto antifascista che lo scrittore attuava schivando ogni possibile censura e approfittando di qualsiasi spazio gli si aprisse davanti. Non a torto, nella trattazione di Brunetta e nel dibattito seguito il ruolo ricoperto da Barbaro in piena dittatura mussoliniana ha trovato una più congrua collocazione al di là del contesto cinematografico, nel processo di una presa di coscienza destinata ad alimentare di motivi rinnovatori la Resistenza e l'Italia sorta dalla lotta partigiana. Sotto questo profilo, gli apporti recati dal seminario su Barbaro costituiscono, sia pure nella loro parzialità, uno stimolante contributo alla messa a punto di una storia della parte più viva della cultura italiana nel lungo e tormentato viaggio verso la sua rifondazione. In questo quadro opportune sono state le considerazioni di padre Fabrizio Valletti, un giovane prete che vive a contatto con i lavoratori, il quale ha posto in luce sull'opera di Barbaro l'esistenza di una metodologia pedagogica affine all'insegnamento gramsciano e ad esso omologabile, per quanto sia certo che fino alla liberazione lo stesso Barbaro non fosse a conoscenza delle profonde meditazioni del grande teorico e dirigente comunista. Che Barbaro insegnante presso il Centro sperimentale di cinematografia e più tardi recensore su giornali popolari, fosse stato maestro per una leva di cineasti e di critici, in effetti era risaputo; ma questo effettuato all'Istituto Gramsci è stato il primo tentativo di dedurre da una intensa produzione giornalistica e saggistica i lineamenti di una pedagogia progressista che, fra l'altro, si fondava sulla formazione di una attitudine critica e dialettica ed esaltava ogni esercizio creativo che riposasse su un concorso collegiale. Anche dentro questi solchi, apparentemente lontani dal cinema, Barbaro è stato un anticipatore e non a caso padre Valletti ha ricordato con quanta umiltà e dedizione uno fra i più squisiti e dotti analisti del film si sia consacrato, senza alcuna protesa paternalistica, a favorire la crescita di una consapevolezza negli spettatori appartenenti alle classi più disagiate ed emarginate. Su Barbaro e sulle sue fatiche miranti alla definizione di una estetica marxista, all'interno della quale evidenziare la specificità delle espressioni cinematografiche, si sono soffermati con dovizia di argomenti Lorenzo Quaglietti, Edoardo Bruno, Renato Tomassino e Alessandro Cappabianca, ciascuno aggiungendo all'altro ulteriori tessere protese a ricomporre il respiro di una lezione prematuramente interrotta e che tuttavia attende di essere sviluppata e vivificata. La disamina ha individuato non pochi capisaldi incontrovertibili: l'antidogmatismo di Barbaro, la sua avversione instancabile al contenutismo e alle vuote prove calligrafiche, la sua ostilità verso il cinema evasivo, i suoi molti "no" come ha menzionato Renato Tomassino, al formalismo crociano, al realismo inteso quale rispecchiamento meccanico della realtà, agli estetismi, al compiacimento per le atmosfere, alla tesi estrinseche alla compiutezza del prodotto artistico.

l'Unità / mercoledì 19 giugno 1974 PAG. 3 / commenti e attualità

A proposito della «linea Carli»
Una prospettiva inaccettabile

L'atteggiamento delle gerarchie cattoliche dopo il rovesciamento di Caetano
Lisbona: l'ammenda della Chiesa

Inflazione e disavanzo

Un circolo viziosoo

Il grillo fiorde

Il seminario dell'Istituto Gramsci sull'opera del grande critico
Attualità del pensiero di Barbaro

Presentato il libro «Un quarto di donna»

Una riscoperta

Dall'insieme delle valutazioni, non sempre concordanti al millimetro ma proprio per questo motivo tali da allineare più angoli di osservazione, è scaturita la portata del magistero barbariano nel ripensamento della teoria estetica idealistica e nella ricerca di generalizzazioni situabili in campo materialistico. Nuovamente l'accento è caduto sull'importanza che Barbaro annetteva all'approfondimento dello studio delle tecniche da lui reputate non regolamentablli attraverso canoni immobili, é nondimeno determinanti nella materializzazione e nella storicizzazione della fantasia. E concordemente i relatori hanno ribattuto sia a proposito della funzione conoscitiva e trasformatrice da Barbaro attribuita all'arte, sia al riguardo della distinzione operata fra componente fantastica e filtro dell'immaginazione; distinzione che era diretta a risarcire la razionalità delle creazioni artistiche e a non scindere i due poli. Anche la nozione di realismo, quale contenuto dell'arte, è stata oggetto di verifica, ma purtroppo rendere conto sommariamente delle interpretazioni portate, oltre a condurci fuori dai confini di un resoconto informativo, rischierebbe di schematizzare e di ossificare le idee esposte. Sta di fatto che, dopo le giornate che la Mostra di Porretta Terme nel '69 riservò a una prima analisi del pensiero critico e teorico di Barbaro, il seminario organizzato dall'Istituto Gramsci e dalla biblioteca "Umberto Barbaro" segna l'intensificarsi di una attenzione agevolata dalla riproposta di alcuni testi recentemente ripubblicati dagli Editori Riuniti (anzitutto *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, per non dire di *II cinema tedesco*, ancora inedito fino al 1973) e dall'annuncio che nei prossimi mesi finalmente saranno riesumati scritti letterari, teatrali e d'arte figurativa di ardua reperibilità. Dal canto loro, le riviste cinematografiche più avvertite hanno provveduto ad avviare una riscoperta di Barbaro, che non è fenomeno casuale o di moda e non risponde soltanto a un bisogno di storicizzazione. Augurandoci che gli atti di questo ultimo incontro a carattere di studio possano al più presto essere diffusi su larga scala, forse non è azzardato avanzare l'ipotesi che l'attualità di Barbaro risieda in una sempre più accentuata esigenza di rimettere in discussione i termini basilari di una crisi che, in tutto il mondo, condiziona il cinema.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati l'Unità / martedì 19 marzo 1974 - A quindici anni dalla scomparsa dell'eminente teorico del cinema

Il metodo di Barbaro

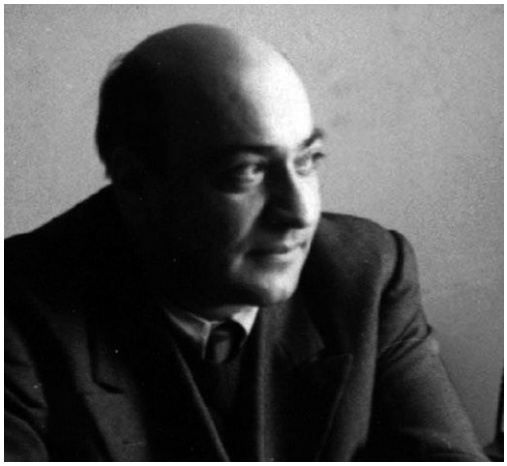
Il dinamismo della ricerca e l'acuta sensibilità dialettica definiscono l'attività del grande critico alla cui lezione si continua ad attingere

Ugo Casiraghi

Cade oggi il quindicesimo anniversario della morte di Umberto Barbaro e assai opportunamente gli Editori Riuniti, che già un anno fa ci avevano dato dell'indimenticabile teorico e critico il testo inedito *Il cinema tedesco*, ripropongono di lui in edizione più agile e popolare *Il film e il risarcimento marxista dell'arte* ossia il volume che, nel marzo '60, raccolse i suoi più importanti saggi di teoria cinematografica: dalla prima celebre prefazione a Pudovkin (1932) al trattato di estetica generale rimasto purtroppo incompiuto (1959). A quell'antologia era seguita, nei 1962, un'ampia scelta di altri scritti e di recensioni sotto il titolo *Servitù e grandezza del cinema* che completava una prima documentazione su un trentennio di attività di colui che fu giustamente definito "padre del neorealismo italiano" (Sadoul) e " vanto della nostra cultura " (Togliatti) e al cui magistero non si è ancora finito di attingere. In un convegno che l'Istituto Gramsci gli dedicherà, si prenderanno finalmente in esame anche il suo contributo, tenuto in così alta stima da Roberto Longhi, alla critica d'arte e la sua attività letteraria. Ma è soprattutto sul terreno del cinema che i conti con Barbaro risultano sempre aperti. E a farli non è chiamata la cultura borghese contro la quale del resto Barbaro si battè per tutta la vita e che lo ricambiò col silenzio anche dopo la sua scomparsa, bensì proprio la "sua" cultura, quella che egli con tanta generosità e coerenza contribuì a formare e che, dialogando oggi col suo metodo di lavoro, può essere certa di trovarvi uno stimolo ideologico e morale tuttora di vasta portata. Nella stasi innegabile che l'indagine teorica sul film ha registrato dopo di lui, e tra le tante cose che si sono andate deteriorando nel nostro cinema e anche, salvi forse i contributi strutturalisti, nella nostra cultura cinematografica, la lezione di Umberto Barbaro appare oggi quella di un ricercatore che, pur anche sbagliando e procedendo per approssimazioni come succede a tutti i veri ricercatori, tentò inflessibilmente la via della verità: inflessibilità che va intesa appunto ed esclusivamente in senso morale, perchè in senso ideologico e critico è ormai ora di affermare che pochi, nei periodi in cui egli operò e visse, furono meno dogmatici di lui. Pressoché solo negli anni Trenta, nei tempi calamitosi e oscuri del fascismo più virulento; e senza posa misurandosi con l'unico pensiero allora dominante e cioè l'idealismo crociano, Barbaro condusse nel campo del cinema una battaglia su due fronti: da un lato per sprovincializzare la nostra cultura appoggiandosi ai testi e ai modelli più rilevanti della teoria e della pratica europea e sovietica, e dall'altro per riscoprire al nostro film le lontane radici di un discorso sia pur primitivamente e rozzamente realistico, di una possibile tendenza a un cinema autenticamente nazionale.

Pazienza e ironia

E' chiaro che, col senno di poi, la duplice " provocazione " di Barbaro presenta le sue omissioni e sopravvalutazioni, ma non perde un etto della sua importanza storica, come ha dimostrato ampiamente Gian Piero Brunetta nel libro *Umberto Barbaro e l'idea* di *neorealismo* (1930-1943) pubblicato nel 1969 e dedicato, oltre che alla sua memoria, a quelle di Mario Alicata, Antonio Pietrangeli e Gianni Puccini che erano stati suoi allievi al Centro Sperimentale. Quanto al fatto che il regime abbia permesso a un uomo, di cui non si potrebbe citare una virgola messa lì per compiacerlo o servirlo, di operare in modo così profondo per una cultura e un cinema ai suoi antipodi, la risposta va cercata sia nell'ignoranza connaturata al regime stesso sia nei vecchio rapporto di amicizia con Luigi Chiarini che, fortemente influenzato da lui, si convertì ai suoi ideali ed ebbe il grande merito di fargli da "parafulmine" e da organizzatore, sia in quelle hegeliane "astuzie della ragione" cui evidentemente si può ricorrere per fini affatto diversi da quelli che possono apparire: mentre il fascismo accettava tutto ciò che gli sembrasse gonfiare la sua "italianità", Barbaro indicava in un film dialettale del 1913-14, intitolato neanche a farlo apposta *Sperduti nel buio*, il modo di sbrogliare la matassa per uscire dalla caverna. "Pazienza e ironia" erano segnalate tra le virtù del militante in un film del 1966, *La guerra è finita*, che forse a Barbaro sarebbe piaciuto. Doti che egli praticò in larga misura, perfino se a volte " perdeva la pazienza " e sbottava in quelle reprimende che non risparmiavano nemmeno le personalità più in vista, da Visconti a Dreyer, da Zavattini a Lukàcs, e che, giuste o meno giuste che fossero, riportavano comunque sempre a una indipendenza di giudizio, a una fedeltà al proprio metodo di cui era particolarmente fiero e che non si stancava mai di consigliare, come regola di vita, ai giovani. Sicché proprio il " padre del neorealismo " fu forse il primo — lui che per la verità andava portando avanti una nozione ancor più ampia di " realismo ", fino a identificare in essa tutta quanta l'arte — a rendersi conto di certi limiti del suo "figliolo", esaltato con comprensibile trasporto per la scoperta di sè che l'Italia offriva al mondo (chi, se non Barbaro, capì immediatamente la grandezza dei film di Rossellini?), ma senza che l'entusiasmo facesse velo all'intuizione di certi pericoli involutivi e " formalistici " che lui stesso, forse precorrendo i tempi, avvertiva in una figura come quella di Visconti. Intuizione che l'avrebbe condotto più tardi a esaminare la sua opera, da *Ossessione* alle *Notti bianche*, come "fuori dal neorealismo".



Umberto Barbaro (1902 - 1959)

PAG. 3 / commenti e attualità

A QUINDICI ANNI DALLA SCOMPARSA DELL'EMINENTE TEORICO DEL CINEMA

IL METODO DI BARBARO

La legge sullo scioglimento del matrimonio nell'esperienza di Napoli

350 divorzi visti dal giudice

Gli artisti italiani per il 50° dell'Unità

Le prospettive d'impiego della energia nucleare

EDITORI RIUNITI

AMENDOLA

Lettere a Milano

2ª EDIZIONE

50.000 COPIE VENDUTE

Rifiuto di modelli

Abbiamo parlato di "metodo" per Barbaro e non certo di " sistema ", anche se il suo grande sforzo rimasto brutalmente interrotto era quello di un " risarcimento marxista dell'arte " attraverso il film, e quindi di una sistemazione delle sue teorie in una cornice più vasta. Ci sembra infatti che tutto il suo impianto teorico

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sgorgasse con invidiabile naturalezza non da tesi preconcette, ma dalla superiore sensibilità che lo guidava nelle indagini sulla forma, alla ricerca dei profondi, complessi e reali contenuti dell'opera, cinematografica o no. Qui non serve asseverare, come si fa con formula generica e di comodo, che naturalmente le opinioni di Barbaro si possono più o meno condividere (e ci mancherebbe altro). Dopo aver confermato che il suo metodo dì approccio è quello giusto e dialettico, e che egli ha dato numerosissime prove (anche nel suo ultimo compendio sul cinema tedesco) di saperlo impugnare con originalità, varietà e delicatezza, sarebbe invece utile cercare di trarre quelle indicazioni di ordine appunto metodologico, che anche oggi potrebbero consentirci di veder più chiaro. Se al passato ci si può oggi accostare con maggiore scientificità e diffusione di studi rispetto ai tempi di Barbaro (quegli studi che lui e Chiarini iniziarono e promossero in Italia), non è detto che sul presente non si avverta sempre più il bisogno di una impostazione criticoteorica rigorosa, capace di unire al momento dell'analisi quello della sintesi nell'indagine delle singole opere, e anche il dovere di far luce sulle fondamentali linee di tendenza nel periodo storico che viviamo, resìstendo, quando sia il caso, alle suggestioni di svariatissimo genere che possono impantanare e rendere passivo e rassegnato il discorso, più che farlo avanzare. E' qui che soccorre il pensiero di Barbaro, e si profila ancora la sua attualità. Oggi per esempio si aspira, in diverse correnti del cinema come della cultura cinematografica contemporanea, a una identificazione *tout court* cinemavita. Mostruosamente dilatando il fenomeno per cui da cinema nasce cinema (fenomeno non trascurato da Barbaro ma da lui preso, secondo il suo costume, con le molle e *cum grano salis)*, tale identificazione finisce per restringere il campo delle esperienze personali del singolo autore e per fare del film, quasi dittatorialmente, il supporto espressivo di una particolare realtà fenomenologica, dai limiti quanto mai pronunciati. Ma ben diversamente si pone il problema (anche il problema della sperimentazione e della ricerca, per per una vera " avanguardia " del film) quando il singolo autore sia più profondamente immesso in una realtà meno circoscritta, aperto a un'esperienza di vita meno privata e a istanze assai più libere e problematiche di conoscenza del reale e di trasformazione del mondo. Allora il metodo di Barbaro ci aiuta proprio con la sua libertà. Da un lato, teoricamente, sottolineando la natura "collettiva " del film, a cominciare dagli strumenti e dalle persone che lo fanno, per terminare sulla verifica del suo rapporto con il pubblico; e dall'altro, nella critica concreta, mostrando come si possa non lasciarsi ingannare da casi anche clamorosi di " collaborazione ", tali da esprimere, secondo alcuni, addirittura l'anima corale di una nazione. Contro il sociologismo del Kracauer e il formalismo di altri e pressoché di tutti, dunque, egli nega l'attributo di caposcuola dell'espressionismo al *Gabinetto del dottor Caligari* (1919), classificato nel 1958 (pochi mesi prima della sua morte!) tra i dodici massimi film della storia del cinema in un referendum a Bruxelles tra 117 storici e critici di 26 paesi. E il motivo, piuttosto ineccepibile, è che in esso la forma espressionista, oltretutto parziale e semplicemente decorativa, non fa affatto vibrare un analogo contenuto o messaggio, come invece avveniva nelle manifestazioni artistiche del vero espressionismo. Aureo libretto il suo, se vogliamo riprendere la definizione d'epoca da lui piacevolmente attribuita, più di quarant'anni fa, al suo Pudovkin. E come annota Lorenzo Quaglietti (che è stato il curatore delle sue antologie postume, coerente e illuminante è anche la sua posizione in merito all'avanguardia, quando scrive: "L'avanguardismo, almeno quello cinematografico, va inteso, in modo apparentemente restrittivo, che per altro è l'unico che lo legittimi, come un vasto movimento di assaggio, di ricerca e di sistemazione delle risorse espressive del film: attività prevalentemente ricapitolatoria e sistematrice, ma tavolta anche scopritrice e sperimentatrice di mezzi e di forme nuove. Inteso come tale l'avanguardismo è al riparo dalle insofferenze e dalle negazioni indignate dei passatisti, ma anche dalle condanne, che giustamente lo colpiscono quando esso pretende di porsi come arte e come arte nuova ". E infatti oggi, e meritoriamente, non si pone più come tale. Ma il giudizio riguardava l'avanguardia storica, in cui raro e forse unico fu un film quale *L'àge d'or* (1930), fulminante annuncio di un'arte come quella di Buñuel, nome che per varie ragioni non è rientrato negli interessi culturali di Barbaro, come d'altronde non vi rientra, segnandone limiti storici obiettivi, nemmeno quello di Brecht. Eppure, se proprio dovessimo dire, sulla base dei suoi interventi e, speriamo, senza falsarne lo spirito, da quale parte starebbe oggi Barbaro nel confronto Lukàcs Brecht di cui riferiva nei giorni scorsi il suo giornale (che era, come tutti sanno, *l'Unità)*, secondo noi starebbe piuttosto dalla parte di Brecht. E' vero che, anche per il filosofo ungherese, il realismo sta alla base di ogni arte, e che il tentativo sistematico di Barbaro sembra muoversi, nonostante le polemiche tra i due, più o meno nella stessa direzione. Ma è anche vero che, del nostro maestro, vanno privilegiate altre linee di sviluppo: il dinamismo anche autocritico della ricerca, l'acutissima sensibilità dialettica, il rifiuto — questo sì abbastanza sistematico — di modelli e normative astratte, per rifarsi con "pazienza e ironia " a esperienze concrete di vita e, con intensa e totale passione, a quelle della lotta di classe.

Ugo Casiraghi

Ugo Casiraghi (1921-2006), giornalista e critico cinematografico. Iscritto al Partito comunista italiano, comincia a lavorare per l'edizione milanese de l'Unità, nel 1947, in qualità di critico cinematografico. Partecipa all'attività organizzativa dei primi Circoli del Cinema e alla fondazione della Federazione italiana dei circoli del cinema. Sarà più tardi anche segretario del Cine Club Popolare Milanese.

Cinema a colazione

La sicurezza negli ambienti digitali è il tema promosso quest'anno da Just Imagine, in collaborazione con il Co.Re. Com. e la libreria Hamelin

L'associazione socio-culturale Just Imagine con lo scopo di promuovere la cultura e l'arte, come strumento necessario per una vita dignitosa e propositiva, ha ideato e portato a termine il format "Cinema a colazione", organizzato in collaborazione con Agiscuola di Puglia e Basilicata. E' un Matinèe cinematografico, in cui la visione in sala e l'approfondimento sono accompagnati dalla consumazione di una colazione e dalla proposizione di un contest creativo a premi. Il contest rivolto alle classi partecipanti, ha lo scopo di mettere in pratica le informazioni acquisite e le capacità stimolate, riuscendo a convertirle in un nuovo investimento di formazione: i premi possono consistere, infatti, in ingressi prepagati per musei, eventi culturali di vario genere, realizzazione di workshop in aula. Vanta 4 edizioni all'attivo dal 2015, con ben oltre 1300 spettatori coinvolti nell'ultima Ed. 2017, e un totale di più di 3mila bambini partecipanti totali. Quest'anno il Film in visione sarà *Ralph spacca internet*, con la partecipazione di 2000 bambini.

In collaborazione col Co. Re. Com. Puglia - Comitato Regionale per le Comunicazioni per la distribuzione della guida "comunica in sicurezza".

Carmen, Pier, Carmelo, Giovanna, Viviana, Domenico

Mother! Un capolavoro metafisico

Giacomo Napoli

Mother! è una pellicola del 2017, ad opera di uno dei più geniali registi esistenti, Darren Aronofsky, già autore di veri e propri capolavori da antologia (*The Wrestler, Il Cigno Nero, PiGreco – il teorema del delirio*, e così via), il quale non si smentisce neanche questa volta e crea un capolavoro unico nel suo genere, fondendo con una maestria tutta talento e tecnica sopraffina, le inquietudini angoscianti di Roman Polanski con le atmosfere sospese ed inquietanti di David Lynch.Facendo perno su un quartetto di attori estremamente convinti ed ispirati (e magistralmente diretti), il regista inscena una sorta di sit-com apocalittica all'interno di un edificio a pianta circolare che fin da subito viene definito come "la casa" e che dimostra di possedere uno spirito proprio, vivente, a sé stante rispetto ai protagonisti che la abitano. Mischiando sapientemente generi anche distanti tra di loro, come l'horror, il thriller, il grottesco e il drammatico, tra le mura di questo fabbricato inizia sin da subito a dipanarsi una trama assolutamente originale. La bravissima Jennifer Lawrence, smessi i panni di eroina al servizio di blockbuster avventurosi, con la sua terrea e concreta presenza, interpreta la madre del titolo; estremamente creativa (in un senso però più concretista ed artigiano piuttosto che artistico), è colei che tiene in vita "la casa", bruciata durante un enorme incendio, ricostruendola pezzo per pezzo, ridipingendola, prendendosene cura amorevolmente e facendone un simulacro del figlio che desidera avere dal suo amato "lui", un poeta che ha perso l'ispirazione e che, a differenza della moglie iperattiva, passa le giornate a fissare la pagina bianca della nuova poesia che non vuole scaturire dalla penna. "Lui", un altro insospettabile e bravissimo attore, Javier Bardem, è sfuggente, ambiguo, quasi etereo nella sua iniziale inconsistenza. Ma ecco che la realtà sospesa (l'attesa in senso Casoratesco) dei due strani coniugi-eremiti viene improvvisamente violentata dall'irruzione di un'altra coppia, stavolta molto più cacofonica, volgare e confusionaria, che ne invade la privacy stabilendosi sensa troppi preamboli in casa loro. Sto parlando degli altri due attori incredibilmente azzeccati di questo film: gli espertissimi Ed Harris e Michelle Pfeiffer, in perfetta forma professionale, che porteranno il caos e il più maldestro disagio nella "casa" che fino ad allora era stata il clipeo perfetto della malassortita coppia aulica iniziale. Dal loro arrivo in poi, intere orde di ospiti non invitati, sempre più numerosi e volgari, prenderanno letteralmente d'assedio l'edificio, tra il giusto sgomento di Jennifer e l'ambiguo e sinistro spirito accomodante di Bardem. Inizialmente l'invasione sarà semplicemente statica, e le ingombranti figure si limiteranno ad occupare gli spazi vitali della casa rendendoli asfissianti ma ben presto inizieranno le violenze e la distruzione fisica e sistematica del fabbricato così amorevolmente ricostruito dalla protagonista. L'abnorme pressione degli eserciti di invasori (verso la fine si contano dozzine di comparse in contemporanea) finirà per innescare un collasso dell'edificio e una devastazione non soltanto fisica dell'ambiente circostante, mentre Jennifer (finalmente incinta) sarà costretta a trascinare il suo pesante fardello da stanza a stanza, tentando di proteggerlo come può dall'assurda invasione di devastatori (e persino di militari in assetto da guerra) mentre il marito, il suo "Lui", quasi del tutto ignorandola, incoraggerà fino alla fine l'orda di quelli che, inizialmente, erano solo estimatori del suo lavoro. Fino al tremendo finale in cui si scoprirà (o comunque avremo sufficienti indizi per dedurlo) chi veramente siano i due strani coniugi che un tempo vivevano isolati dal mondo. *Rosemary's baby* e *L'inquilino del terzo piano* di Polanski rivivono in questo film insieme al sublime *Mulholland Drive* di David Linch e a molti altri film di eccellenza minori, come *Le verità nascoste* o *Gone girl*, per certi versi. Ogni particolare della pellicola, primo fra tutti il foro organico che si crea nel pavimento e che rimanda alla vagina-utero di lei, rimanda ad altro, come metaforicamente il rimandare ad altro è qualità centrale della poesia, cui il protagonista immola la sua esistenza, dando forma inizlamente ad uno spazio intimo e vitale per poi violentarlo ripetutamente con incursioni esterne sempre più violente ed incuria programmatica. Raramente si è vista sullo schermo une descrizione così vivida ed azzeccata del sentimento di violazione del proprio spazio privato, così come raramente è stato raffigurato il panico di trovarsi in mezzo ad una folla furibonda che devasta e travolge tutto ciò che incontra. Infine non passa inosservata l'idea efficace di contrapporre così concretamente la natura femminile, materna ed istintivamente generosa, a quella maschile, immolata al proprio egoismo procreativo col quale cerca di assicurarsi l'eternità senza essere in grado di partorire nulla di biologicamente vitale ma piuttosto un "verbo" astratto (ma poetico) che finisce per innescare una follia collettiva e distruttiva. In tal senso, non è possibile a mio avviso ignorare l'ulteriore piano di lettura mistico (e metafisico, appunto) secondo il quale "Lui" rappresenta un dio onnipotente che si palesa creando con la poesia, e lei invece è la natura ctonia che riceve forma e funzione dal suo creatore ma che finisce per essere distrutta dai discepoli dello stesso i quali, non a caso, uccidono e mangiano (si nutrono) del loro figlio appena nato. Metafisica, mistica occidentale, simbolismo, sociologia e concetto di luogo si amalgamano uniformemente in questo capolavoro che per quanto mi riguarda è già da antologia. Poderoso e notevole. Decisamente consigliato a tutti gli amanti del grande Cinema.

Giacomo Napoli

Il nudo nell'arte e nel cinema. Tra ipocrisie e falsi pudori

Giacinto Zappacosta

Il risvolto, psicologico prima ancora che di approccio all'arte, col suo contorcimento logico, a tratti comico, è significativo. *Déjeuner sur l'herbe* (Colazione sull'erba) è una nota tela di Manet, notevole per mille ragioni, non solo pittoriche, ma anche inerenti alle reazioni che provocò (siamo in pieno XIX secolo) nella critica e nell'opinione pubblica, almeno in gran parte della società borghese del tempo. Il punto, che segna un'interessante polemica, verte non tanto sulla rappresentazione di una giovane donna nuda, particolare, questo, accettato per lunga tradizione proveniente dalla cultura occidentale, quanto sulla sua trasposizione in epoca attuale, evidenziata dagli abiti indossati dai due accompagnatori. Come a significare: va bene il nudo, ma solo se contestualizzato in un tempo storico antecedente, inserito in uno sfondo dai contorni chiaramente non coevi. L'aggettivo più ricorrente, in faccia al dipinto, nella reazione che ne seguì, fu *indecente*. L'indecenza, evidentemente, risiedeva esclusivamente, il che denota una ipocrisia senza pari, nella contemporaneità di quanto rappresentato. Vale a dire, per completezza, che solo gli antichi, separati da noi in virtù di una buona dose di anni, o di secoli, sono suscettibili di apparire quali soggetti di nudità. L'errore di Manet, parlando per assurdo, è nell'aver vestito le due figure maschili con fogge in uso al periodo corrente, le quali, viceversa, avrebbero dovuto assumere vestimenti remoti. Qui l'arte, nella critica rivolta a Manet, soffocata da pregiudizi, langue e muore per asfissia, tanto più che veniva eccepita l'inesistenza del nudo in riferimento ad un tema mitologico, così come in gran parte della classicità. Un nudo, per inciso, niente affatto ostentato nella tela del pittore francese. Molto tempo è passato da allora, e svariate stagioni sono trascorse da quando il corpo, maschile e femminile, esordiva nelle opere d'arte. Tralasciando la produzione creata dalle genti mediterranee, le prime che, anteriormente all'arrivo degli Indoeuropei, popolarono ampi territori rivieraschi, che comunque conosce il nudo, furono i Greci, in forme mai superate, a rappresentare corpi senza veli. Senza scandali. Colpisce in effetti la familiarità ellenica, nella vita quotidiana, con abbigliamenti ben più che discinti, specie, ed era avvertita come necessità, nell'esecuzione degli esercizi ginnici, che era parte fondamentale nelle attività di un greco. Ci soccorre l'etimologia: il ginnasio, ambito nei quali si praticava lo sport, nudi ovviamente, rimanda al termine γυμνός aggettivo qualificativo che sta a significare, appunto, e non poteva essere diversamente, *nudo*. Era il contesto storico e geografico nel quale, come osservò Hegel, la vita del singolo era totalmente assorbita,

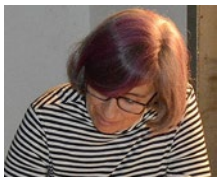
"Colazione sull'erba" (Le déjeuner sur l'herbe) è un dipinto del pittore francese Édouard Manet, realizzato nel 1863 e conservato al museo d'Orsay di Parigi.

"Ultimo tango a Parigi" (1972) di Bernardo Bertolucci

potremmo dire annichilita, nel più ampio orizzonte pubblico e politico. La nudità, quindi, e ne troviamo conferma in cerimonie religiose cui i fedeli, uomini e donne, prendevano parte senza abiti, ai giorni nostri tendenzialmente relegata nel privato, era partecipata, senza esibizionismo di sorta, a fronte della generalità dei consociati. Tornando all'arte, e facendo un salto di secoli, notiamo un particolare significativo: un madrigale, musicato da Claudio Monteverdi, cremonese, su libretto di Giovanni Francesco Busenello, veneziano, giurista prestato con grande profitto al poetare fine ed aggraziato, ci consegna una verso, *Pur ti miro, pur ti godo*, nel dialogo tra tenore e controtenore, che palesemente rimanda all'imminente amplesso tra i due amanti. Prendiamo questa frase sola, proferita per la prima volta nella rappresentazione teatrale del 1642, in un'epoca che noi, uomini del XXI secolo, immaginiamo, per il fatto di essere temporalmente distante, retriva e puritana. In effetti, il metro di giudizio, ampiamente usato, è nella collocazione storica: maggiore è la lontananza dal nostro oggi, che, da perfetti idioti, consideriamo l'apice, la perfezione, il punto di arrivo della palingenesi, tanto più il periodo considerato è segnato dal regresso e dall'oscurantismo. Qualcuno, opportunamente, aveva parlato, e la definizione si estende senza difficoltà al presente, di "secol superbo e sciocco". Nella sua rappresentazione filmica, il canto a due voci, godibile e fine, è reperibile con facilità su youtube. Per quanto concerne più da vicino il cinema, Bernardo Bertolucci, recentemente scomparso, immortalò scene d'amore in *Ultimo tango a Parigi*, pellicola che ormai può essere riguardata come un classico. Era il 1972. Le polemiche, che accompagnarono l'uscita del film, ci appaiono, a distanza di qualche decennio, come superate per assuefazione. Assuefazione a tutto quello che ci circonda, nudità comprese, nell'arte come altrove, nella più assoluta libertà di espressione. Marlon Brando e Maria Schneider, entrambi passati a miglior vita, hanno segnato uno spartiacque, nella vita collettiva e nella storia del cinema. Guardando alla nostra contemporaneità, non ogni nudo è ascrivibile all'arte, semmai, in parte notevole, alla sua negazione. Ma questo è un altro discorso, che ci porterebbe molto, troppo lontano.

Giacinto Zappacosta

Sembra mio figlio

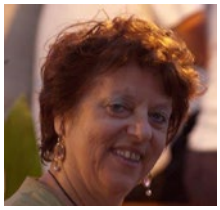

Costanza Ferrini

Sembra mio figlio è un film raro, per essere europeo. Ha due grandi doti, la leggerezza e la mediterraneità. Costanza Quatriglio é nata e cresciuta a Palermo, città di questo mare che, da millenni aggiunge dèi portati da chi, dal mare, viene a stabilirsi lì, e accoglie dunque anche altri ritmi nella città. C'è nel film una naturalezza priva di distanza. Costanza Quatriglio sembra aver passato anni a sentir ripetere questa storia come fanno i bambini o chi ascolta i narratori di piazza. Nella reiterazione dell'identico, il vuoto dentro di sé, l'accoglie con il suo tempo. La leggerezza nel narrare questa tragedia sta nel lasciare, nella vicenda che la porta, l'essenziale e il suo respiro. Mostrare solo che ciò che rimane, che si lascia dietro. Si ripete nei millenni, la storia di un figlio che ricerca la madre. E' epica, tragica e profondamente contemporanea. Qui i figli sono due: Hassan, il maggiore e Ismail. Ognuno dei due la vuole ritrovare a modo suo. I fratelli sono Hazara, un popolo che subisce genocidi da più di un secolo – sono fuggiti una notte dall'Afganistan con più o meno dieci anni a testa. Gliel'ha ordinato la madre per metterli in salvo. Per buona parte del film il fratello maggiore pare Ismail e non Hassan, e non è solo perché nella fuga, Hassan ordina a Ismail di salire su una macchina di passeurs, mentre lui sarà catturato e torturato dai Talebani. E quando Ismail ritroverà il fratello dopo un anno stenterà a riconoscerlo, lo curerà e provvederà a lui, anche una volta arrivati a Trieste, città rifugio di altre vittime di genocidi, e ora tappa sulla via dei Balcani. Ma perché Ismail, come gli rimprovererà Hassan alla fine del film, ha costruito per lui una vita che non vuole. Ismail incontra casualmente un vicino di casa del villaggio, che gli rivela, dopo vent'anni, che la madre è viva. La notizia fa rinascere, nei due fratelli, la speranza di ritrovarla. Per Hassan sarà la svolta, è il ritorno alla tradizione, il matrimonio che gli combina la madre o il nuovo marito di lei... la vita che vuole. Per Ismail è una scelta pura quella di rivedere la madre. Ma il destino, nelle storie epiche, sceglie diversamente. In un genocidio, come dice l'etimologia, c'è il taglio della radice. I legami più intimi e profondi fratellanza, figliolanza, amori, amicizie, diventano mancanti di una parte, ma non è una condizione personale, morti e sparizioni dell'altro capo del legame sono collettivi. Le storie sì, sono individuali. Come scrive il poeta bosniaco Izet Sarajlic, vittima di un altro genocidio: " E io, a poco a poco, resto senza popolo./ E ciò vuol dire anche senza di me. ". La successione silenzio/parola diventa istinto nella regista. Il tempo è una lingua. Qui la parola pronunciata ha una misura, uno statuto, un valore. E' un gesto esito, finale. Costanza Quatriglio sfiora con le sue immagini le pause fra un pensiero e uno sguardo, tra una parola e una decisione, riesce a filmare il tempo di una risposta maturata dopo mesi, anni, nel momento in cui affiora alla voce con tutto il suo tempo. Come si fa a filmare una parola che viene da una lunga riflessione senza che lo spettatore la attenda? E' questo uno dei meriti di questo film. La regista riesce a farci ascoltare attraverso gli occhi dei protagonisti, meravigliosi silenzi che non vorresti siano interrotti, neanche da parole. Nina, una bellissima figura, conosce, attraverso la madre fuggita dalla guerra in Jugoslavia, ciò che è difficile dire con le parole, più facile con le canzoni. E, nonostante questa sua educazione, ha sempre timore di non essere nel tempo giusto e si ferma sempre sulla soglia del dire con un "ti posso fare una domanda?". E Ismail la rimprovera dolcemente: non c'è bisogno che chiedi permesso, parla. A Nina, Ismail prima di partire, per il suo viaggio alla ricerca della madre in Pakistan, consegna le sue parole senza che la sua voce abbia esitazione, va diritta, non flette: "Quando eravamo piccoli mio fratello ed io camminavamo sempre separati. Mio padre ci aveva insegnato così. Diceva sempre che se uno fosse stato ammazzato almeno l'altro sarebbe rimasto vivo. E' la prima cosa che impariamo da bambini. La nostra faccia è la nostra condanna. La forma dei nostri occhi non la possiamo nascondere. I tajiki in Tajikistan, gli uzbeki in Uzbekistan e gli Hazara al guristan, il 'cimitero'. Verso la fine del film, Ismail incontra a una curva, nella sua strada tra Pakistan e Afganistan, un autobus, assalito dai talebani. In questo punto del film, l'unico in cui sono visibili i morti, non c'è l'ingerenza di uno sguardo che deve spiegare. Qui la regista ancora una volta accompagna nel suo viaggio Ismail, sottraendosi all'enfasi e all'opacità. Tutto è calligrafato sui muscoli del viso. Da qui il lavoro della regista sulle inquadrature e sui volti. Sembra quasi che lo sfocato sia materico, nello stratificarsi dei colori dello sfondo in primo piano il volto e, in modo ancora più evidente, nella lunga focale in cui dal primo piano plasmando gli sfocati, pongono il volto in una profondità plastica, concava. Nella prima conversazione al telefono del figlio con la madre, lei nega di avere un figlio che si chiami Ismail, ma come nella tradizione omerica del riconoscimento, al termine dei dettagli del suo racconto, la madre, sommessamente, piange. E quando interviene l'uomo, chiamato zio, a chiedere a Ismail: - perché tua madre piange? la risposta è: perché ha ricordato. I ricordi e il presente coincidono nel tempo del volto di Ismail. Parafrasando Izet Sarajilic sulla perdita delle proprie sorelle, Ismail potrebbe dire devo mettermi alla ricerca di una nuova madre. /Mi è infatti impossibile non essere più figlio.

Costanza Ferrini

Del 1964. Dal 2013 ha intrapreso una ricerca espressiva che coniuga il lavoro sulla terra alla scrittura e al disegno, sia su argilla che su carta. Non ha un suo studio fisso e ama spostarsi. Ha lavorato e lavora con artisti di altri paesi e, in particolare, con un gruppo di artiste. Mostre collettive e personali a: Roma, San Sperate, Parigi, Oxford, Cagliari, Narni. Ha studiato filosofia e si è occupata di scritture del Mediterraneo contemporaneo come editor e ricercatrice. In Italia tra altri, Venature mediterranee. Dialogo con scrittori di oggi (1999) l'antologia in due volumi Lingue di mare, lingue di terra (1999-2000). Olivicoltrice e studiosa della coltura dell'olivo, ha pubblicato sopratutto in Francia e in Italia.

Giorgio Bassani tra letteratura, cinema e dialetto


Maria Cristina Nascosi

Ecco. Si è scelto volutamente di aprire questo secondo pezzo-ricordo di Giorgio Bassani per le pagine di **Diari di Cineclub**, con un omaggio-ricordo delle sue vesti di scrittore, poeta, sceneggiatore ed una sua lirica, Campus, che tutte, simbolicamente e metaforicamente, le riunisce, con ebraica ironia. Il suo stile, di cui già si accennava nel numero scorso è letterario e, al contempo, visivo: è lo stile indiretto libero, quasi una sorta di *blank verse* applicato a tutti i suoi meravigliosi linguaggi, *ante-litteram*, precursori nella parole scritta e nell'immagine. Non a caso, allora, oltre 60 anni fa, la sua 'scoperta' di un grandissimo autore, Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Nel 1958 era uscito postumo *Il Gattopardo*, il suo capolavoro. Lui era scomparso, infatti, un anno prima, senza sapere di aver realizzato un lavoro a se stante, senza precedenti né conseguenti nella storia letteraria persino della Sicilia, tanto particolare, tanto isolana, legata al fato del suo essere solitaria e sensuale: amore e morte si intrecciano perfettamente nel testo e fu per un fortunato caso - un caso divenuto destino – che Giorgio Bassani, lo disvelò al pubblico mentre era *editor* alla Feltrinelli e lo fece dare alle stampe. Quel caso andato oltre al primo diniego di altre due importanti case editrici nazionali, nella figura di Elio Vittorini, un altro grande siciliano che non aveva voluto accettare la grandezza di un suo conterraneo, mettendolo subito in disparte, che per davvero divenne destino: Giorgio Bassani, come già sottolineato più sopra, era aduso al linguaggio letterario e critico e ben conosceva la doppia grafia del linguaggio cinematografico - quella che gli fece prendere le distanze da De Sica a causa della sceneggiatura non sua del *Giardino* – 'riconoscendola' subito nel libro di Tomasi. Ed ostico, inquieto e faticoso è il rapporto che continua da vero intellettuale a mantenere tra letteratura e cinema. Vero è che con il termine intellettuale si rischia, in realtà, di esser riduttivi: Bassani lo fu per davvero, precorrendo i suoi tempi come altri grandi che lo avevano preceduto - uno dei suoi maestri bolognesi, ad esempio, fu Roberto Longhi - o seguìto e, addirittura, da lui 'scoperti', come fu per Pasolini, poi suo amico e sodale, ma pure critico feroce. A Pasolini, già scrittore e poeta in lingua italiana e nella lingua dialettale della madre furlana, Susanna Colussi, fu fatto di introdurre, da Giorgio Bassani, già buon conoscitore di entrambe, quella visiva: lo presentò ad un altro cineasta ferrarese, Florestano Vancini, anche lui agli esordi, divenendo suo collaboratore per la stesura cinematografica de *La lunga notte del '43*, film tratto da una delle *Cinque storie ferraresi* dello stesso Bassani, ad inizio anni Sessanta. Nel 1956 pubblicò le *Cinque storie ferraresi*, che gli valsero il Premio Strega e due anni più tardi diede alle stampe *Gli occhiali d'oro*, portato sullo schermo, nel 1987 da Giuliano Montaldo. Ma il successo arriva nel 1962 con il già citato *Il giardino dei Finzi-Contini*, romanzo di formazione scritto all'Hotel Le Najadi di Santa Marinella. L'opera racconta la realtà della ricca borghesia ebraica a Ferrara durante il fascismo. Nel 1970 Vittorio De Sica ne fa un film dal quale però Bassani tiene sempre le distanze, tanto da chiedere che venga tolto il suo nome dai titoli di coda. Da tutte e tre le pellicole tratte da suoi testi Bassani rimane lontano, avulso: non è sua la mano 'sceneggiatrice' e lui disconosce allora le paternità filmiche; pretende la dicitura 'liberamente tratto', perché vive quel tramandare da carta a film come un tradimento (d'altronde, *tradére* = tradire), però tramandato, almeno alle future generazioni. Ma la sua etica, la sua onestà intellettuale non glielo permettono - ancora una volta *l'intelligére*, il capire, il voler arrivare fino in fondo non gli consentono che una vita senza falsità, senza compromessi: *Il poeta dice sempre la verità* - ammoniva. Anche le sue radici, la sua lingua in qualche modo madre - quella dialettale ferrarese - non fu da lui disdegnata, una sorta di ulteriore onestà linguistica, pur applicata con pudore, sommessamente. *"Il vero cittadino ferrarese (anche quelli dei ceti più alti, n.d.r.)* – soleva dire – *si esprime in italiano, ma termina ogni suo ragionamento con una frase in lingua dialettale, per rafforzare quanto vuole esprimere"*. Ed una parola nella lingua gergale ferrarese di grande forza, musare (*ceffi*, in lingua italiana, *n.d.r.)* appare proprio in quella poesia con cui si è iniziato questo pezzo *Campus* (dalla raccolta *In gran segreto*, Milano, Mondadori, 1978), a stigmatizzare l'insipiente qualunquistica ignoranza di chi considera la vera cultura cosa di poco conto. Con essa Bassani si rivolge a Mario che altri non è che l'amico e sodale Mario Soldati, notoriamente un 'innamorato' del territorio ferrarese. In *Campus* è pure ricordato – ancora shakespearianamente caso, destino? - un altro grande Ferrarese, Michelangelo Antonioni: letteratura, cinema e dialetto, tre sfaccettature care ad una stessa grande personalità, quella di Giorgio Bassani.

Maria Cristina Nascosi Sandri

Campus

Richiamandosi imperterriti alla qui ormai
universalmente riconosciuta
opportunità dei confronti infra ed extra
senza più la minima remora insomma a
ruota libera
- né sto a descriverti le musare Mario mio
che quelle puoi di sicuro immaginartele -

si considera più affine al Manzoni - interrogano dolcemente - oppure al ferrarese Antonioni?
Opta per la linea Bernini-Borromini-Fellini
diciamo o per quella Giovanni Verga-Rossellini?
E Verdi? Non sembra a lei che Giuseppe
Verdi ricordi come fenomeno un po'
il nostro Gershwin?
E quel particolare cattolicesimo post-tridentino che solum è lombardo
opera secondo lei più in Vincenzo Monti o
di più in Luchino
Visconti? E va bene Lotto
e Bellotto e persino Giotto
ma e Zanzotto?
E lei medesimo infine in che rapporto si
sente
col Boccaccio?

Questo è all'incirca ciò che mi chiedono
non pochi importanti
cervelli in giro come se niente
fosse talché più morto che vivo delle due l'una o di
botto li abbraccio ovvero spezzato
giusto a metà da una gran
tosse fronte ai ginocchi ho cura di coprirmi
ben bene
con entrambi le mani il viso
Ecco quanto carissimo però per dirla
col vecchio Griso è dura

Giorgio Bassani (1916 - 2000)

Associazionismo Nazionale di Cultura Cinematografica

L'Assemblea Nazionale CGS 2019 a Cagliari

SpettAttori – Non stare a guardare, entra in scena

Cristiano Tanas

Si terrà a Cagliari il 6 e 7 aprile 2019 l'Assemblea Nazionale dei CGS (Cinecircoli Giovanili Socioculturali), associazione di cultura cinematografica fondata nel 1967 come espressione del carisma salesiano nel mondo della comunicazione. Lo slogan scelto per quest'anno (SpettAttori – Non stare a guardare, entra in scena), si inserisce nel tema formativo "Io sono una Missione #perlavitadeglialtri", che pone il giovane al centro del percorso educativo come vero attore protagonista, in un'ottica di servizio responsabile: io non solo "ho" una missione da compiere in questo mondo, ma "sono" una missione; noi non condividiamo una missione da fare, ma "siamo" missione. Adulti e giovani non sono così semplici destinatari della missione associativa, ma sono soggetti attivi nel contribuire alla crescita della società. L'appuntamento associativo prevede una parte istituzionale, nella quale si terrà anche l'assemblea straordinaria per l'adeguamento dello statuto alla recente riforma del Terzo Settore, e una sessione formativa e culturale, che si aprirà con una riflessione a cura di mons. Giulio Madeddu, giornalista e direttore dell'Ufficio per le Comunicazioni Sociali della Diocesi di Cagliari, sul tema "Giovani e comunicazione", alla luce del documento finale del recente Sinodo dei Vescovi. Ci sarà spazio anche per la presentazione di alcuni cortometraggi prodotti da giovani filmaker, alla presenza degli autori, ai fini della loro conoscenza e promozione nel circuito CGS.Inoltre, i rappresentanti dei Circoli provenienti da diverse Regioni d'Italia, saranno guidati alla scoperta della città di Cagliari, attraverso una passeggiata culturale per le vie del centro, e non mancheranno certamente i sapori delle specialità sarde. L'Associazione CGS, da sempre dedita alla promozione della cultura cinematografica *con* e *per* i giovani, conta in Sardegna ben cinque circoli locali, impegnati anche nel settore dello spettacolo dal vivo (teatro e musica), che animeranno in particolare la serata di sabato 6 aprile presso il salone della Parrocchia – Oratorio San Paolo, uno dei principali centri di aggregazione della città. Il manifesto dell'evento racchiude in sé i significati dell'incontro: una sala cinematografica con le poltroncine rosse, un fenicottero rosa e il profilo della Sella del Diavolo, marchi distintivi della città di Cagliari, su cui campeggia il titolo dell'assemblea, a richiamare ancora una volta il protagonismo degli "SpettAttori" nell'Associazione CGS.

Cristiano Tanas

C.G.S. CNOS - CIOFS
Cinecircoli Giovanili Socioculturali

Buon lavoro CGS

Diari di Cineclub esprime i migliori auguri di buon lavoro per la prossima Assemblea Nazionale, nel contempo ci è gradito augurarvi il miglior successo per il lavoro che vi siete assunti, volto a salvaguardare i valori della storia e dell'impegno solidaristico del cattolicesimo democratico nell'ambito dell'Associazionismo di Cultura Cinematografica.
Un cordiale saluto a tutte le amiche e amici dei Cinecircoli Giovanili Socioculturali.

Angelo Tantaro - direttore DdC

‘Eminas

Natalino Piras

“La scrittura non deve arrivare dall’esterno, è una sorta di ingiunzione interna. Si scrive sempre, si ha in sé una specie di luogo, di ombra, dove finisce tutto, dove l’integralità del vissuto s’ammassa, si accumula. Rappresenta la materia prima dello scritto, la miniera di tutto ciò che si scrive. Questa zona d’oblio è lo scritto non scritto: la scrittura stessa”. Marguerite Duras, *Le Camion* (1977), intervista con Michelle Porte. Lo si legge nel libro *Sequenza segreta. Le donne e il cinema* a cura di Piera Detassis e Giovanna Grignaffini pubblicato da Feltrinelli agli inizi degli Ottanta. *Le Camion* per dire in una specie di lunga intervista di un film mai fatto. Interpreti la stessa Duras e Gérard Depardieu. Il camion, elemento mitico di narrazione dalla pentalogia andina di Manuel Scorza ai racconti che contiene lo scassato 42 di Ira ‘e Deus delle nostre parti, a confine tra Barbagia, Goceano e Logudoro, nel segno della donna. Come una cantatrice. Come se fosse Marguerite Duras, francese e insieme indocinese e di qualsiasi altra latitudine a raccontare, a scrivere, a fare cinema. Nel segno della donna che è, come contesto e come misura stilistica, la presenza del femminino, “la miniera di tutto ciò che si scrive”. I cerchi concentrici che dalla donna partono e alla donna come presenza ritornano. Sia che parli o scriva in francese, in indocinese, in italiano o in sardo o in qualsiasi altra variante della comunicazione di sé e all’altro da sé. Ira ‘e Deus era un segno di memoria. A Chentomines ricordavano su mezzu come il camion per antonomasia. Ira ‘e Deus: stesso nome macchina e guidatore, entrambi pericolosi. Il camion era un 42 antidiluviano e quando cessava di rombare e saettare a capofitto per folli curve, risalito alle plaghe di superficie dentro la foresta, finalmente fermatosi, era quel che era. Presentava ruote perennemente consumate, copertoni che da tempo avevano perso la sagomatura. La cabina sembrava una civetta posata sul davanti da cui dipartivano sponde di legno roso e rabberciato, tavole tenute da strisce di vernice indurita. I chiodi sporgevano a capocchia, martellati storti sul legno. E giù altri strati di rossa vernice di fuoco striata a verde come un uccellastro di inquietante fiaba. Ma pure come araba fenice. Come colomba

che reca sul becco un ramoscello d’olivo per annunciare che il diluvio è finito. Come, diceva un poeta della mia generazione perduta, *lost generation*, “brani di festa insensata donna”. La donna, dice Raymond Bellour nel libro *Il Western*, ancora Feltrinelli nell’edizione italiana, anni Settanta, è *Teogonia*: il mito della madre generatrice di Dio. Il referente potrebbe essere *My Darling Clementine* (1946), titolo originale del film di John Ford *Sfida infernale*, quella *all’O.K. Corral*: l’inizio e la fine del West come epopea e come mito, appunto Teogonia, che ha la narrazione omerica come archetipo. Oppure Lolly Madonna (la mia coetanea Season Hubley) de *La terra si tinse si rosso* (*The Lolly-Madonna War*, 1973, di Richard C. Sarafian dall’omonimo romanzo, 1969, di Sue Grafton) dove nel nome di una donna si combatte per la proprietà della terra e del territorio. Un capolavoro misconosciuto con tante metafore di guerra, quella del Vietnam compresa. Avevo scelto questo film, contemporaneo a *Lancillotto e Ginevra* (*Lancelot du Lac*, 1973) capolavoro altrettanto misconosciuto di Robert Bresson (sintomatico che Ginevra-Laura Duke Condominas sia coetanea di Season Hubley e mia) come referente e come chiave di volta quando nei lontani anni Ottanta iniziai a scrivere il romanzo *La mamma del sole*. Là tutto è tessuto e tramato dalla presenza della donna. Una Laura Valdes che ha Lolly-Madonna come archetipo e tante, a coro contrario, “piissime e ottuse *attitatoras*”, prefiche, che godono nella presenza e nella rappresentazione della morte, davanti a tanti corpi di figli e padri e mariti e nemici uccisi. Il rovescio della Madonna ai piedi della Croce e della Pietà. ‘Eminas in sardo vuol dire donne e la loro presenza nel cinema è indispensabile. Come lo è stato nella storia dell’arte in qualsiasi forma di rappresentazione. Dai graffiti al digitale passando per tutte le magnificenze scultoree, pittoriche e di scrittura letteraria. Ultimo e primo viene il cinema. Dicevamo lo scorso 8 marzo alla Lute-Unitre di Nuoro che non avrebbe ragione di esistere un cinema senza la presenza della donna. Il femminino, l’idea della donna, il corpo della donna, l’idea del cinema come donna. Alla Lute abbiamo messo come centro del discorso e come filo della narrazione, pensando a *Le Camion* di Marguerite Duras, il film *Il sale della terra* (*The Salt of the Eart*, 1953) di Herbert J. Biberman che fu uno dei dieci di Hollywood, inquisito dal maccartismo al tempo della caccia alle streghe comuniste. Diverse e tutte attendibili le ragioni di questa scelta. C’è il fatto della censura che “l’idea di cinema come donna” richiama quasi come un fatto naturale. *The Salt of the Eart* in Italia è uscito cinque anni dopo, nel 1958, con il titolo western *Sfida a Silver City*: ben lontano dall’evangelico *vos estis salis terrae*, così Gesù invia i discepoli, in ogni parte del mondo conosciuto e no, a predicare e diffondere la buona novella. Il produttore del film di Biberman rimasto sempre sposato con l’attrice Gale Sondergaard (come il suo amico massimo sceneggiatore di Hollywood Dalton Trumbo con Cleo Beth Ficher) si chiamava Paul Jarrico. Tutta gente delle liste nere al tempo del maccartismo. Più erano belli e intelligenti e migliori, più erano *brujas* e *brujos*. Una condizione del corpo dell’eretico e più del femminino come corpo e anima da bruciare, da mettere al rogo. La realizzazione del film, nel 1953, subì molti e gravi ritardi perché ostacolato proprio dal maccartismo. Non è un western anche se ambientato in luoghi western (e il western è un grande genere cinematografico). Narra di uno sciopero di minatori messicani e indiani a Silver City, nel Nuovo Messico. I mineros fanno picchettaggio di fronte al luogo del loro sfruttamento, l’imbocco verso le viscere della terra, il loro stesso lavoro. Li arrestano. Saranno allora le loro donne, mogli e madri, a prendere il loro posto, a proseguire lo sciopero. Altre donne. Altro spettacolo, però da oscurare. L’Fbi espulse dagli Stati Uniti l’attrice messicana Rosaria Revueltas che si era prestata a dare corpo e volto a una delle combattive scioperanti. Mi piace, a proposito del *Sale della terra*, riportare uno scambio di battute su fb con il nostro Marco

“Il sale della terra” The Salt of the Eart (1953) di Herbert J. Biberman

“My Darling Clementine” (1946) di John Ford

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Asunis. Dice Marco: "Del film arrivò una pellicola a 16 mm in Cineteca Sarda grazie a Fabio Masala. Impressionante è stato l'utilizzo di questo film negli anni 70/80 nei circoli del cinema, nel sindacato, nelle sezioni di partito e nelle realtà associazionistiche sarde più in generale". Gli ho risposto: "Ciao Marco, verissimo quanto tu dici. Noi, allora eravamo giovani, proiettammo il film e lo discutemmo in un'aula scolastica a Lula, paese di miniera". Correva nei paesi vicini a Lula la diceria che le donne della miniera fossero come una tale Patata di Bitti, cantata dalla lingua acuta del poeta Remunnu 'e Locu. Patata non godeva buona fama al suo paese, suddiviso in caste, perché lei donna era andata a lavorare alla mina lulese. In miniera il lavoro delle donne era pesante come quello degli uomini. Erano impiegate nella cernita e nella lavatura del minerale. Trasportavano carichi. A volte cucinavano. Nel 1987, Piero d'Onofrio e Fabio Vannini realizzarono *Noistottus*, un documentario ambientato nelle miniere dell'Iglesiente con in chiusura alcune testimonianze di donne lulesi, la loro esperienza de sa mina. Quasi nello stesso periodo, Maria Teresa Rosu, bibliotecaria comunale, intervistò due anziane che avevano lavorato in miniera: Erminia Cimino e Nennedda Chessa che allora avevano entrambe superato gli ottanta. Ne viene fuori uno straordinario spaccato ambientale e antropologico, fatto di lavoranti e caporales, uomini e donne. Nennedda Chessa era figlia di una guardia giurata della miniera e andava a vedere "uve ini lavorande sas lavoratores", dove lavoravano le lavoratrici. C'erano sas caporales, ce ne erano quattro e c'erano le altre che frantumavano il minerale con un martello. Lo raccoglievano a mucchi, riempivano sas sacchettas e facevano la spedizione. Altre donne invece purgavano il minerale: lo pestavano, lo lavavano. "Chimbe o ses abbas", per cinque o sei volte. C'era "custu crivellu", una specie di setaccio, che scendeva e risaliva da un vascone, "comente una barza", come dentro una pozza. Il racconto di Nennedda serve a formare l'atlante geografico e storico della mina lulese: Guglielmina, Santa Barbara, Puthu Romanu, S'Aspiddagliu, Lunzineddu, Eneghes. Quando lei era ragazza ci lavoravano 50, 60 donne. Lulesi, di Orune, di Bitti, e campidanesas. "Sa miniera prima it bella" ricorda tzia Nennedda, "vene cumposta". Come un senso di armonia nonostante la pesantezza del lavoro, le stesse ore per uomini e donne. È il passato quello che conta, non l'oggi: "como chi sa miniera est in d'una galleria", adesso che la miniera è solo galleria. Prima, nella giovinezza di Nennedda, a Sos Enattos, lo spiazzo delle baracche aveva la dimensione familiare de sa corte. Chiede Maria Teresa: "Accanto alla fatica c'era anche la gioia della festa?" Risponde Nennedda: "Non nde sentiana, vatica, non nde sentiana". In quello spiazzo pure si ballava, qualche volta, e sa caporale avvertiva in poesia le altre: che non coltivassero illusioni. Nel dibattito su fb si è aggiunto Tonino Dettori, mio coetaneo, che fu sindaco di Anela, paese

del Goceano, per diverse legislature. "Le donne di Anela nel 1945 e nel 1950 avevano occupato le terre incolte. Il 10 marzo 1950 ne furono arrestate 7. Erano e sono orgoglio del paese. Da sindaco di Anela avevo organizzato un convegno regionale di studi su questo fatto storico". *Il sale della terra* dell' 8 marzo a Nuoro sono state due ore intense dove la continuata apertura di testi e ipertesti, di cronache come in presa diretta e meta-metastoria e meta-letteratura hanno spaziato dai film tratti dai romanzi di Grazia Deledda (*Cenere*, 1916, il romanzo è del 1904, di Febo Mari, al tempo del muto, l'unico film interpretato da Eleonora Duse a *La madre*, 1919, diventato *Proibito*, 1954, di Mario Monicelli) alle *Vergini di Salem* (*Les sorcieres de Salem*, 1957, di Raymond Rouleau) tratto dal *Crogiuolo* (*The Crucible*, lo stesso 1953 di *The Salt of the Eart*) di Arthur Miller che è stato anche marito di Marylin Monroe. Il crogiuolo è la messa in scena di una fatto di presunta stregoneria nel Massachusetts del Seicento, ci furono roghi e forche, di quanto come maccartismo toccò anche ad Arthur Miller. Simone Signoret giovane è una delle streghe presunte, una vittima, la stessa Signoret che da donna matura interpreterà una combattente della Resistenza, il terribile quotidiano di quanti si opposero al nazifascismo che si uccidevano a vicenda pur di non cadere in mano al nemico, nell'altro misconosciuto capolavoro *L'armata degli eroi* (*L'Armée des ombres*, 1969) di Jean-Pierre Melville. Simone Signoret è una rappresentazione del femminino. Femminini è Vera Baranovskaja che interpreta *La madre* (*Mat*, 1926, tratto dall'omonimo romanzo, 1906, di Maksim Gork'ki) di Vsevolod Pudovkin al tempo della rivoluzione sovietica e che tanto somiglia alle madri deleddiane. Eleonora Duse che interpreta una delle madri della scrittrice nuorese è la madre, *alma mater* e *mama comente emina chi tottu potet*, tutto può, *tottu ischit e tottu amat*, tutto sa è tutto ama, una costante nella narrazione della donna nel cinema. *Mama de dolore*. *La madre dell'ucciso* (inevitabile il richiamo alla scultura di Francesco Ciusa) e del tormentato, di chi espia, espiante, tutta una vita, lei stessa. Non c'è film, in qualsiasi epoca, in qualsiasi latitudine, dove non ci sia una madre come principio e come fine. Teogonia diciamo ancora, la mater come principio di Dio. *Deus est* perché c'è una madre che lo ha generato. *Athom Mother Earth* (1970), come in uno dei primi 33 giri dei Pink Floyd. *Mama est sale de sa terra*: tutto torna all'umano, alla storia, al fatto che ciascuna madre vive e combatte, quotidianamente, per la dignità dei figli. Dice il tutto e il particolare. Il tutto come guerra e il particolare come un altro femminino. Nella *Grande guerra* (1959) di Mario Monicelli, il fante siciliano Salvatore Nicotra (lo interpreta il sardo Tiberio Murgia) è uno dei tanti fidanzati di Francesca Bertini, diva del

"Conoscenza carnale" Carnal Knowledge (1971) d Mike Nichols

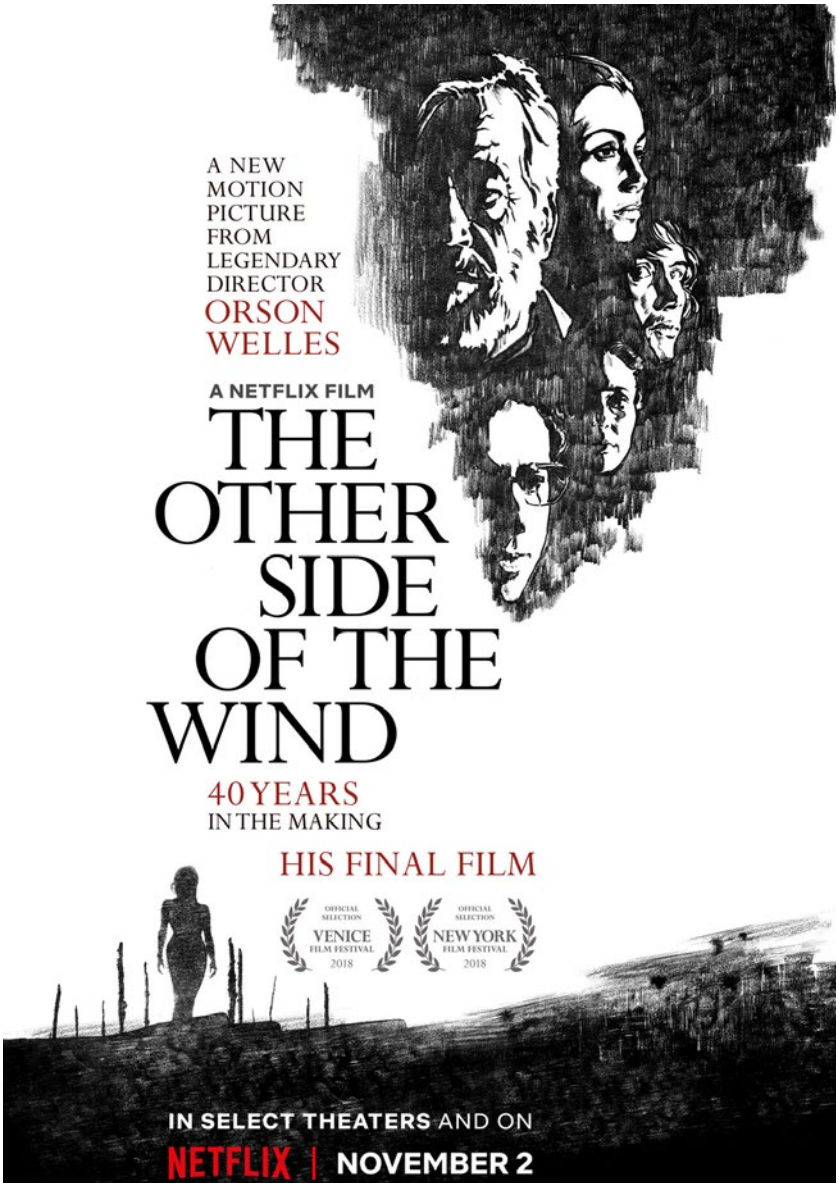
muto, fidanzata d'Italia per propaganda bellica. A Nicola Arigliano che questo gli fa notare così risponde, in siciliano stretto, Salvatore Nicotra: "donna Francesca Bertini onoratissima iè". Ma il femminino resta Candice Bergen di *Conoscenza carnale* (*Carnal Knowledge*, 1971) di Mike Nichols, lo stesso regista del *Laureato* (*The Graduate*, 1966) dove Mrs. Robinson, indimenticabile Anne Bancroft è il femminino più femminino di tutti. *Mrs Robinson* come fa da traccia musicale nel finale del film e come la rendono Simon&Garfunkel è un canto insieme struggente e sovversivo, la stessa valenza, per quanto attiene molte rappresentazioni del femminino, di *Bella ciao*. Così sostiene *Il sale della terra*.

Natalino Piras

The other side of the wind - Il testamento di Orson Welles su Netflix

Giorgia Bruni

Orson Welles aveva cinquantacinque anni quando, nel 1970, si imbarcò nella produzione del film *The other side of the wind* che avrebbe dovuto sancire il suo ritorno a Hollywood. La produzione subì varie interruzioni per ragioni economiche e si protrasse fino al 1976. Per le medesime motivazioni, il montaggio fu iniziato solamente – e in maniera discontinua – negli anni ottanta. Nel 1985, però, la morte del regista lascia in eredità un materiale caotico, in stato ancora selvaggio, troncato *in fieri* e rispondente a circa cento ore di girato, quarantacinque miseri minuti di montato e innumerevoli annotazioni e appunti. La sceneggiatura, scritta da Welles con la collaborazione dell'ultima compagna, Oja Kodar, affronta una complessa rosa di tematiche fra cui emergono prepotentemente il rapporto tra creatore-regista e creatura-attore, la crisi del creatore, l'omosessualità tardiva ma ancorata alla creazione artistica. I conflitti tra la Kodar e la figlia del regista, Beatrice Welles, per i diritti dell'opera, contribuirono alla stasi del progetto che, dopo la scomparsa di Welles, rimase bloccato tra Stati Uniti e Francia passando per l'Iran. *The other side of the wind* riuscì a vedere la luce, grazie all'intervento economico, dopo la definitiva intromissione del colosso Netflix che acquistò i diritti di distribuzione *conditio sine qua non* per far estrarre, dall'ingente blocco di marmo, una forma vitale nella speranza che potesse essere il più aderente possibile a quella che Welles avrebbe plasmato, se avesse avuto la possibilità di completare il suo ultimo film. Peter Bogdanovitch, che aveva lavorato come attore nel film, lavorò all'edizione. 'Questo è un tentativo di onorare e completare la sua visione' è la frase di chiusura dei titoli di testa. La storia ripercorre l'ultimo giorno di vita di un celebre regista, J.J. Hannaford – interpretato da John Huston – scomparso la sera del suo compleanno, attraverso l'espediente del falso documentario, realizzato grazie all'unione delle svariate riprese ad opera dei mille giornalisti e critici orbitanti attorno ad Hannaford, da John Dale (Bob Random), giovane attore protagonista del suo ultimo film: *The other side of the wind.* La morte, il senso dell'incompiuto, lo squilibrio esistenziale dell'uomo e dell'artista, si congiungono abilmente rendendo Hannaford, sia pure con le dovute distanze, un personaggio simile e – forse - complementare a Guido: alter ego di Federico Fellini in *8½*, cui prestò il volto Marcello Mastroianni. Dale, nella finzione, sostiene di riaprire il doloroso capitolo della morte del regista solo "molte estati dopo" la sua dipartita, a causa delle ombre che i fatti avrebbero gettato immediatamente su di lui. Gli spezzoni di girato dell'ultimo film di Hannaford si intersecano immediatamente con la ricostruzione delle immagini "vere" che ritraggono l'anziano cineasta dapprima sul set, durante l'ultimo ciak della giornata, poi in auto a fianco del fedelissimo Brooks Otterlake (Peter Bogdanovitch) e, sul far della stessa sera, durante il party in grande stile, organizzato per il suo compleanno. Gli eventi, appunto, si svolgono nell'arco di una giornata. Il film di Welles possiede, dunque, un peculiare carattere tridimensionale, caratterizzato dal continuo intrecciarsi delle dimensioni: alla dinamica del film nel e durante il film, si aggiunge la cornice del documentario fasullo, realizzato anni dopo da un personaggio ambivalente: reale e scenico al contempo. Anche il tempo è triplice: il giorno della morte di J.J. Hannaford è accostato alle pizze di girato del suo film ed entrambi i parametri sostano, parallelamente, sul sostrato di un indeterminato "dopo" la cui sola indicazione si riduce alla stagione estiva. Welles sembra riuscire nell'ambiziosa operazione di deframmentazione dell'io, scindendosi in molteplici e anonime persone/fantasma per ricucire – sotto mentite spoglie – le fila dell'epilogo di un uomo da un imprecisato numero di angolazioni che, d'altro canto, fanno capo sempre e solo alla sua. Ma Welles potrebbe aver fatto confluire parte di sè anche nello stesso personaggio di Hannaford. John Huston, infatti, vestì i panni di un cineasta di fama e prestigio mondiali – durante la festa verrà addirittura definito il Murnau del cinema americano e l'Hemingway della settima arte – precipitato, seppur riesca a mascherare il proprio stato d'animo, in una crisi artistica e personale: l'attore protagonista, Dale, lo ha abbandonato durante le riprese e, per di più, l'ha ingannato mentendo sulle sue reali origini. Il film, nel frattempo, non ha un copione e, giorno dopo giorno, le scene – estreme, provocatorie e calate nel pieno clima degli anni settanta – vengono improvvisate. Tra un drink e l'altro, il bukowskiano regista, accenna ironicamente al rapporto tra Dio, discepoli, apostoli e accoliti trasferendo le categorie del sacro al mondo dell'arte dove chi crea può rischiare anche di essere mortalmente tradito.



Giorgia Bruni

69. Berlinale 2019: qualità diversa, ma importanti echi del disagio contemporaneo, nei vincitori dei premi principali

Orso d'Oro per il miglior film a "Synonymes", di Nadav Lapid e Orso d'Argento, Gran Premio della Giuria, a "Grace à Dieu", di François Ozon

Giovanni Ottone

La 69. Berlinale, svoltasi dal 7 al 17 febbraio, ha comprovato il fatto di essere il più importante Festival internazionale del mondo come affluenza di pubblico, con circa 340.000 ingressi nella cinquantina di sale in cui si svolgono le proiezioni dei circa 350 film (oltre 200 premières mondiali e decine di anteprime internazionali), tra cortometraggi e lungometraggi, feature films e documentari, presentati in tutte le sezioni. Ha inoltre riconfermato una tradizione storica di impegno e di qualità, presentando alcune opere che affrontano temi di grande attualità e di impegno civile, ma anche film che trattano in termini nuovi l'identità individuale, il disagio all'interno dei rapporti di coppia e nella famiglia e le relazioni sociali. Inoltre ha promosso diversi giovani autori esordienti di talento. Si è trattato dell'ultima edizione a cura del tedesco Dieter Kosslick, Direttore Artistico del Festival per 19 anni, a partire dal 2001: verrà sostituito dall'italiano Carlo Chatrian, già Direttore Artistico del Festival di Locarno dal 2012 al 2018. La giuria della Competizione Ufficiale, presieduta dalla nota attrice francese Juliette Binoche e composta dal regista Sebastián Lelio, dall'attrice Sandra Hüller, dall'attrice e produttrice Trudi Styler, dal programmatore Rajendra Roy e dal critico Justin Chang, ha conferito i premi principali ad alcuni dei film più rappresentativi di precise qualità autoriali, estetiche e narrative. Invece ha purtroppo escluso dai premi due film meritevoli, secondo il nostro giudizio: *Kiz kardeşler (A Tale of Three Sisters)*, del turco Emin Alper e *Gospod postoi, imeto i' e Petrunija (God Exists, Her Name is Petrunija)*, della macedone Teona Strugar Mitevska.

L'Orso d'Oro è andato a *Synonymes (Synonyms)*, terzo lungometraggio dell'israeliano Nadav Lapid. Il regista è autore di due film di buon livello: *Ha - shoter (Policeman)* (2011), un dramma - thriller duro e incisivo che mette a fuoco le contraddizioni della lotta al terrorismo in Israele e la crisi di identità di un soldato membro di un'unità di élite dell'esercito; *Haganenet (The Kindergarten Teacher)* (2014), un dramma ambizioso e inquietante che offre, con un approccio freddo e distaccato, il ritratto di una patologia comportamentale al femminile, suggerendo che sia connessa a una più ampia problematica di malessere contemporaneo in Israele. *Synonymes*, al contrario, è una commedia drammatica molto pretenziosa e supponente, giocata su paradossi bislacchi e su banali provocazioni, culturali e sessuali, a tratti davvero fastidiosa e noiosa. Racconta la parabola esistenziale di Yoav (Tom Mercier), un ventenne ebreo, che giunge a Parigi, fuggendo da Israele, dopo il servizio militare nelle forze speciali, e rifiutandone il nazionalismo, il modello di società e la lingua. È deciso a rifiutare la sua identità ebraica e israeliana e a integrarsi nel nuovo Paese e inizia a parlare solo la lingua francese, essendo affascinato dalle parole e tormentato dai sinonimi. Entrato in contatto con due coetanei, ricchi borghesi, l'ambiguo Emile (Quentin Dolmaire), aspirante scrittore e filosofo, che lo concupisce, e la provocante e fedifraga Caroline (Louise Chevillotte), che suona l'oboe e che diventa la sua amante, Yoav si lancia in un vagabondaggio errante nella città, costellato da una serie di rocambolesche e assurde avventure e da continui capovolgimenti. Con la contraddizione di ritrovarsi a lavorare come addetto alla security nell'ambasciata israeliana di Parigi, a contatto con improbabili agenti segreti alle prese con l'antisemitismo endemico in Francia. Durante questo percorso Yoav viene costantemente ostacolato e frustrato dalla burocrazia e dall'ipocrisia e deve fare i conti con il malcelato razzismo di alcuni fra i francesi che incontra. Fino alla sua repentina presa di coscienza di essere condannato a un limbo, avendo abbandonato Israele ed ritrovandosi escluso e marginalizzato in Francia, e alla "illuminazione" circa la similarità di toni retorici tra i due inni nazionali, quello francese, "La Marsigliese", e quello israeliano, "Ha Tikvah". Con la sottolineatura didascalica dell'immagine finale del corpo di Yoav che sbatte contro una porta chiusa che non cede. Nadav Lapid, che in effetti vive tra Israele e la Francia, ha attinto, verosimilmente con sincerità e con rabbia "politica", a esperienze autobiografiche. Tuttavia propone un personaggio del tutto contraddittorio, con l'io diviso, né genuinamente tragico, né realmente farsesco, calato in un caleidoscopio frenetico, destrutturato e frammentato. *Synonymes* punta sul linguaggio del corpo, con fiammate slapstick e molti clichés, mette sotto accusa, in modo confuso e velleitario, l'appartenenza all'ebraismo e il *machismo* militarista israeliano e offre la grossolana parodia degli stereotipi parigini, con la suggestione di un improbabile triangolo amoroso che, in qualche modo, sembra la pessima imitazione di quello di *Jules e Jim* (1962), di François Truffaut, trasposto nel nuovo millennio. È un'opera viscerale e spesso più criptica e ambivalente che stratificata e complessa, che oscilla tra il cinema nevrotico, concitato e ricco di citazioni letterarie a sproposito di Andrzej Zulavski e la rappresentazione autocompiaciuta e pseudopoetica dei giovani radical chic parigini, immaturi, saccenti e "tormentati" di *The dreamers* (2003), di Bernardo Bertulucci, ma che sconfina anche nella mediocre eccentricità, nelle invenzioni surreali e nel disordine comico dell'ingannevole *Toni Ederman* (2016), di Maren Ade, e nell'artificiosità fragile, verbosa, compulsiva, grossolana, e disonesta verso lo spettatore, di *Jeune femme* (2017), di Léonor Serraille.

Orso d'Oro a "*Synonymes (Synonyms)*", di Nadav Lapid

L'Orso d'Argento, Gran Premio della Giuria, è stato meritatamente attribuito a *Grace à Dieu (By the Grace of God)*, del francese François Ozon, uno fra i migliori film del Concorso. Si tratta di un'opera drammatica costruita con estrema meticolosità e realismo, molto controllata e stratificata nella scrittura, nella messa in scena e nella caratterizzazione del contesto sociale e culturale e dei personaggi: un affresco corale in cui il dolore e la personalità dei singoli protagonisti sono ben differenziati e mai omologati. Un film di ampio respiro, evocativo e didascalico nel senso migliore del termine. Non è affatto una fredda inchiesta documentaristica, evita l'atto d'accusa convenzionale e il sensazionalismo e mette a fuoco la sostanza, la fallacità e la profanazione dei valori della fede e del sacro e le sfaccettature della natura umana. Ozon ricostruisce uno scandaloso e clamoroso fatto di cronaca che ha scosso l'opinione pubblica e la Chiesa cattolica in Francia: il caso di Padre Bernard Preynat, un prete oggi settantenne che ha compiuto abusi sessuali su almeno 70 ragazzini, chierichetti e scout, a partire dagli anni '70. Un religioso protetto dal cardinale e arcivescovo Philippe Xavier Ignace Barbarin, che sovraintende la diocesi di Lione, il quale, pur a conoscenza dei fatti ammessi dallo stesso religioso, non l'ha mai veramente sospeso dalle funzioni e dai contatti con bambini e adolescenti. L'affaire è giunto al processo penale, con una prima sentenza attesa nel corso della primavera 2019. Ozon racconta la vicenda attraverso le traiettorie di tre personaggi principali e di altri secondari, abitanti a Lione e oggi quarantenni, vittime del prete pedofilo quando erano adolescenti. Alexandre Guérn (Melvil Poupaud) è

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un alto funzionario di banca, agiato e posato borghese, cattolico credente e praticante, sposato e padre di cinque figli. François Debord (Denis Ménochet) è un informatico, piccolo borghese, sanguigno e diventato ateo, mentre Emmanuel Thomassin (Swann Arlaud), il più ferito a causa degli abusi, svolge lavori occasionali e sconta una condizione economica e psicologica complicata. Alexandre resta sconvolto quando scopre che Padre Bernard Preynat, che lo aveva molestato quando era un boy scout, lavora ancora con ragazzi e bambini, non essendo mai stato sanzionato né tantomeno condannato e estromesso dalla Chiesa. I ricordi a lungo rimossi riaffiorano dolorosamente. Quindi scrive all'arcivescovo Barbarin, che lo incontra e lo ascolta, ma che, nei fatti, non prende provvedimenti al riguardo. Allora Alexandre inoltra una denuncia alla magistratura, documentando in forma circostanziata i crimini di pedofilia di Padre Preynat e, nel 2016, inizia un'inchiesta della polizia. Nel frattempo François e Emmanuel, anch'essi sconcertati dalla palese impunità di Padre Preynat, dopo essersi incontrati con altre vittime del prete, hanno costituito un'associazione e un sito, concepiti come organizzazione di auto aiuto e di denuncia, denominati "La parole libérée". L'associazione agita il caso, coinvolgendo infine anche Alexandre. Ozon osserva e descrive, con la giusta distanza, la vita attuale, con contraddizioni e debolezze, e i traumi del passato (attraverso diversi, forse troppi, flashback, evocativi delle molestie infantili subite, senza mai mostrarle), e i legami familiari dei tre protagonisti, il loro processo decisionale per uscire allo scoperto e la battaglia per dichiarare pubblicamente la verità e per denunciare il silenzio colpevole e le protezioni dei vertici ecclesiastici. Un percorso che comprende dapprima il racconto di scambi epistolari tra Alexandre e il cardinale Barbarin e poi le confessioni dolorose delle vittime e i confronti tra loro e con i loro familiari. Ne emerge un mosaico ricchissimo, senza eccessi retorici o pietistici, di differenti carature psicologiche e culturali e di interazioni sociali. In particolare risulta sorprendente ed eccellente, in termini di conoscenza e credibilità, la descrizione delle forme e dei rituali della comunità cattolica e, soprattutto, del suo contesto più borghese, conservatore, colto, riservato e formalista di Lione, in cui si svolge la vita della famiglia di Alexandre e dell'ovattata e ipocrita atmosfera nel palazzo vescovile. Alcuni potrebbero essere sorpresi dal fatto che Ozon, noto per il talento, l'ironia e il sarcasmo nel raccontare storie e personaggi, con felici e fantasiosi simbolismi, gusto per la teatralità e raffinate provocazioni e soluzioni estetiche, si sia misurato per la prima volta, con estrema misura e fluidità narrativa, con un fatto di cronaca. *Grace à Dieu* rispetta i fatti e riesce a manifestare impegno civile, ma mette in scena soprattutto, con sottile empatia, una straordinaria disanima del dolore delle vittime, tra sguardi, parole e silenzi. Ozon costruisce una trama in chiaroscuro, caratterizzata da insicurezze e dubbi, in perfetta coerenza con il suo cinema in cui prevalgono l'ambiguità, l'ambivalenza e le complicazioni della sessualità negli adulti e negli adolescenti, le relazioni o le non relazioni tra membri reali o immaginari della famiglia e quindi la sovversione delle norme familiari e sociali. In *Grace à Dieu*, come in molti tra i suoi film precedenti, Ozon insiste sull'itinerario interiore dei personaggi, che si confrontano con le difficoltà nell'affermare sé stessi, e nel combattere i propri demoni, in una società normalizzata e oggettivamente repressiva. I suoi protagonisti sono ancora una volta individui non perfetti e fragili, che si impegnano in un processo di metamorfosi, uscendo da una condizione di (auto)repressione e di passività e proiettandosi su un nuovo percorso esistenziale.

Di jiu tian chang (So Long, My Son), dell'affermato regista cinese Wang Xiaoshuai, ha ottenuto due premi: l'Orso d'Argento per la miglior interpretazione femminile, assegnato a Yong Mei, e l'Orso d'Argento per la miglior interpretazione maschile, attribuito a Wang Jingchun. Si tratta di un melodramma di tre ore che, con una narrazione che percorre quasi 30 anni, dal 1986 al 2011, costellata di flashback e flashforward, innesti e inserzioni, propone l'itinerario esistenziale di due famiglie, facendo appello continuamente ai buoni sentimenti e fornendo una versione mistificante dell'epoca storica e del dolore e dell'oppressione vissuti da milioni di persone a causa delle scelte politiche e di coercizione sociale del regime cinese. All'inizio della vicenda Liu Yaoyun (Wang Jingchun) e Wang Liyun (Yong Mei), una coppia di trentenni, lavora in una fabbrica di una cittadina del nord della Cina. Nel 1994 sono schiantati da una tragedia assurda e incomprensibile: Xing xing, il loro bambino di 8 anni, annega in un fiume mentre fa il bagno con altri ragazzini. I due sono molto legati a un'altra famiglia, costituita da Shen Yingming (Xu Cheng) and Li Haiyan (Ai Liya), essendo quest'ultima il supervisore di Wang Liyun in fabbrica, e dal loro bambino Shen Hao, coetaneo di Xing xing, presente quando quest'ultimo era annegato e reticente sulla dinamica dello stesso. Nei mesi successivi, quando Wang Liyun rimane nuovamente incinta, Li Haiyan, fedele alla rigida direttiva del Partito Comunista per una pianificazione familiare basata sull'obbligo per ogni coppia sposata di avere un unico figlio, la denuncia e la obbliga ad abortire. Per superare il gravissimo trauma, Liu Yaoyun e Wang Liyun si trasferiscono in una città marittima della provincia di Fujian, nel sud del Paese, e adottano un orfano, dandogli il nome di Liu Xing (Wang Yuan). Peraltro quest'ultimo, giunto all'età di 15 anni si rivela problematico e ribelle, non studia, è assuefatto al walkman e ai videogames e infine compie un piccolo furto. Quando Liu Yaoyun lo rimprovera aspramente, il ragazzo fugge da casa. Passano molti anni e, da un lato, Liu Yaoyun e Wang Liyun invecchiano amaramente, lavorando stancamente nel loro modesto negozio in cui riparano biciclette, mentre, dall'altro lato, Shen Yingming e Li Haiyan, si arricchiscono diventando grandi possidenti grazie alle speculazioni immobiliari (sfruttando verosimilmente i privilegi e le protezioni riservate ai membri del partito). Fino all'inverosimile e grottesco epilogo, quando Li Haiyan, tormentata dai sensi di colpa, e prossima alla morte a causa di un cancro, ottiene che Liu Yaoyun e Wang Liyun tornino a visitarla nel luogo natio, divenuto una città moderna quasi irriconoscibile per chi è stato assente per molti anni. La donna morente chiede e ottiene il loro perdono. E, quando i due anziani coniugi, ormai rassegnati, stanno per tornare nella loro città, ricevono la telefonata del figliol prodigo, Liu Xing, che comunica di essere tornato con la fidanzata per vivere con loro, aiutandoli a gestire il negozio.

Orso d'Argento, Gran Premio della Giuria "*Grace à Dieu (By the Grace of God)* di François Ozon

Wang Xiaoshuai è autore di alcuni film significativi: *Shi Qui Sui De Dan Che (Beijing bycicle)* (2001), la drammatica storia del confronto tra due adolescenti, sullo sfondo di Beijing dove i vecchi quartieri sono minacciati dalla modernizzazione e dove le contraddizioni sociali sono diventate stridenti; *Quing hong (Shanghai dreams)* (2005), un malinconico melodramma di derivazione autobiografica, con una struttura narrativa classica, riguardante le problematiche in seno ad una famiglia, trasferitasi da Shanghai ad un villaggio rurale durante la Rivoluzione Culturale, quando all'inizio degli anni '80 si prospetta la possibilità di tornare nella metropoli; *Rizao Chongqing (Chongqing Blues)* (2010), un dramma - thriller in cui si evidenziano i fallimenti delle relazioni familiari e interpersonali, le ambiguità morali e i fraintendimenti sessuali, nonché i meccanismi sociali conformisti e mafiosi che, nella società cinese contemporanea, provocano disagio, dolore ed esclusione; *Chuang ru zhe (Red Amnesia)* (2014), un retorico melodramma - thriller psicologico, in cui un'anziana vedova, dignitosa e ostinata, si ritrova ad essere perseguitata da vecchi colleghi, già Guardie Rosse durante la Rivoluzione Culturale, animati da motivazioni meschine, dogmatiche e settarie. Purtroppo nel corso degli anni il cinema di Wang Xiaoshuai, sempre coerentemente dedicato alle dinamiche familiari nel corso del tempo, a confronto con le problematiche degli ultimi 50 anni della storia della

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Cina, ha progressivamente accentuato le valenze didascaliche, mentre la caratterizzazione dei personaggi, e dei contesti passati e presenti in cui vivono, è diventata maggiormente stereotipata. Wang Xiaoshuai, insieme a Zhang Yuan, Lou Ye e altri, appartiene alla cosiddetta "Sesta Generazione" dei registi cinesi (quelli emersi dopo la tragedia del massacro di Piazza Tenanmen e osteggiati dal regime alla fine degli anni '90 a causa dei contenuti sociali dei loro film), ma *So Long, My Son* mostra purtroppo molti punti di contatto con *Fang hua (Youth)* (2017), di Feng Xiaogang, opera molto lodata dal regime, caratterizzata dalla rappresentazione melodrammatica falsa, retorica e di maniera del travaglio e delle pene d'amore degli studenti cresciuti durante la Rivoluzione Culturale e inseriti nella divisione artistica dell'esercito cinese nel 1975. *So Long, My Son* ricostruisce con una certa cura il modo di vivere e i costumi dell'epoca in cui lo stato cinese e il partito erano controllati da Deng Xiaoping, caratterizzata da una cauta apertura al mondo capitalista occidentale e dalla promozione dell'economia di mercato, gestita dallo stato illiberale, e dei consumi, senza deflettere dallo stretto controllo sulla vita delle persone. Ma si tratta di una sapiente rappresentazione scenografica, mentre lo sguardo è distanziato e la costruzione drammatica, nonostante la ricercata composizione delle inquadrature e lo sforzo stilistico naturalista, rafforzato dalle qualità interpretative degli attori, non evidenzia con chiarezza quanto le miserie e le sofferenze private dipendessero allora, e dipendono ancora oggi, in Cina, dal contesto politico antidemocratico e persecutorio. In sostanza Wang Xiaoshuai costruisce una rievocazione del passato molto contraddittoria e didascalica e una dialettica tra i personaggi che, dopo un lungo, contorto ed elegiaco percorso di traumi, sofferenze, amori, tradimenti, sensi di colpa, rimorsi e ravvedimenti, approda a un'ambigua riconciliazione finale in nome del perdono e della solidarietà umana, nonostante le differenze di condizione sociale e di stili di vita che dividono le due coppie protagoniste. Si tratta indubbiamente di un film che punta a commuovere il pubblico, ma che in realtà è perfettamente consono alla politica culturale promossa da Xi Jinping, l'attuale capo supremo del regime, che rilancia i valori del confucianesimo e che giustifica l'esperienza maoista e post maoista, riducendo il grave disagio di milioni di persone a una questione di vicende e di colpe individuali. *So Long, My Son* è quindi molto meno vero e convincente sia rispetto ai migliori film di Zhang Yimou e di Chen Kaige, realizzati fino al 1994, sia rispetto al cinema di Jia Zang Ke che, dal 1997, racconta, con ben maggiore credibilità e qualità nella messa in scena, un Paese in cui il "progresso" calpesta la dignità della gente comune, in cui l'arroganza e la sfacciata corruzione dei funzionari pubblici locali e dei nuovi ricchi vessa il popolo fino all'estremo limite e in cui la perdita di valori morali nella vita delle persone comporta conseguenze controverse e altamente drammatiche.

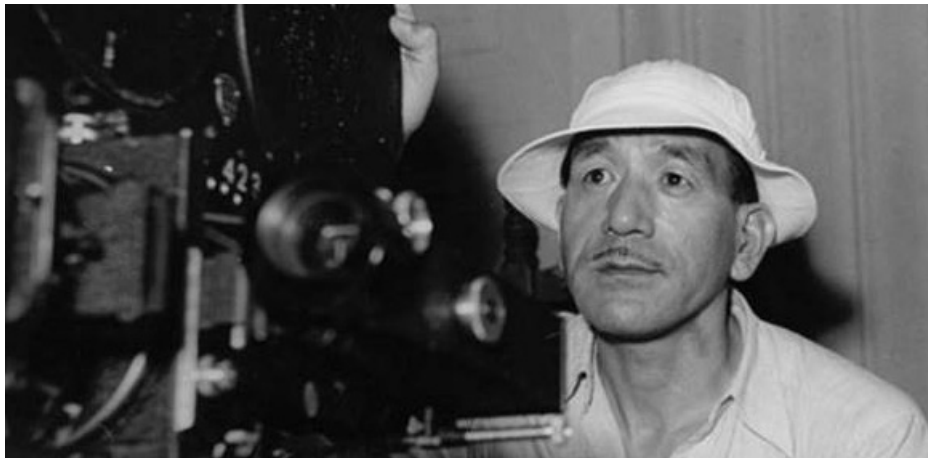
L'Orso d'Argento per la migliore sceneggiatura è stato assegnato a Maurizio Braucci, Claudio Giovannesi e Roberto Saviano per *La paranza dei bambini*, di Claudio Giovannesi. Si tratta dell'adattamento dell'omonimo romanzo di Roberto Saviano, pubblicato nel 2016: un affresco ispirato alla realtà della nuova delinquenza giovanile napoletana, bande di adolescenti che cercano di sostituire i clan camorristici colpiti dagli arresti della polizia. È un dramma costruito come un romanzo di formazione, con un'articolazione narrativa piuttosto povera e costellata da incongruenze e paradossi, che denuncia una derivazione, senza sostanziali novità, da molti film e serial televisivi realizzati negli ultimi anni e ispirati dal precedente romanzo di Saviano, "Gomorra", pubblicato nel 2006. La vicenda è ambientata nei quartieri proletari del centro di Napoli nel 2006. Nicola, Tyson, Biscottino, Lollipop, O'Russ, Briatò e alcuni altri, sono quattordicenni e quindicenni che conoscono la strada e che vedono ogni giorno come i camorristi sfruttano la popolazione chiedendo il pizzo. Vogliono ottenere rapidamente molti soldi, comprare abiti e accessori firmati e motorini nuovi, avere accesso alla discoteche più note ed esclusive e mettersi insieme alle ragazze più belle e smorfiose. Si fidano della loro amicizia, nata durante la prima infanzia, non temono il carcere, pensano che l'unica possibilità loro concessa è quella di giocarsi tutto, subito e, attratti dal desiderio di potere, optano per il crimine e la sopraffazione come scelta naturale e definitiva, pur consci del rischio di morire. Percorrono in scooter il Rione Sanità, sono spavaldi e si fanno notare. Iniziano come piccoli spacciatori al servizio di un clan monopolista della vendita di hashish, poi su proposta di Nicola (Francesco Di Napoli), diventato il loro capetto, si alleano ai fratelli Striano, loro coetanei ed eredi impotenti e screditati di una famiglia camorrista della zona spodestata e decimata. Poco dopo si procurano una prima pistola rubandola a un metronotte e iniziano ad ammazzare i rivali del quartiere, luogotenenti incapaci di un boss camorrista precedentemente arrestato con un'operazione in grande stile durante un matrimonio. Approfittando del vuoto di potere, conquistano il controllo del territorio e si comportano da boss "buoni" e populisti decidendo di non far più pagare il pizzo ai piccoli negozianti e ai venditori ambulanti del quartiere. Contemporaneamente avviene il salto di qualità, dopo aver ottenuto un vero arsenale di armi da fuoco pesanti da un anziano boss di un quartiere periferico, bloccato agli arresti domiciliari (Renato Carpintieri), che appalta loro alcuni suoi affari. Diventano "una paranza", ovvero una gruppo armato giovanile, secondo il gergo camorristico che tramuta un vocabolo usato dai pescatori per indicare quei pesci di piccole dimensioni che, accecati e al contempo attratti dalla intensa luce delle lampare, si staccano dal fondo del mare e salendo verso la superficie vengono inesorabilmente intrappolati nelle reti dei pescatori. Non può mancare la storia d'amore tra Nicola e Letizia (Viviana Aprea), un'avvenente reginetta di bellezza, figlia di un pizzaiolo dei Quartieri Spagnoli, con vacanza romantica sulle spiagge del Gargano. Fino ad un finale aperto e sospeso, che lascia immaginare un destino tragico, in tono dimesso, seppure non didascalico. Claudio Giovannesi ha dimostrato la capacità di raccontare l'universo giovanile dei non garantiti, inseriti nei quartieri periferici di Roma, tra quotidianità incerta, disillusione, emarginazione e sogni di cambiamento, nei risvolti più intimi e contraddittori, al netto di certi stereotipi, ponendosi dalla parte dei personaggi per catturarne le problematiche di identità e relazionali, le scelte e le emozioni. Ne sono prova i suoi precedenti cortometraggi e documentari e i lungometraggi, *La casa sulle nuvole* (2009), *Alì dagli occhi azzurri* (2012) e, soprattutto, *Fiore* (2016), un coming - of - age film che ha il merito di contenere la tentazione sociologica a effetto e di evitare lo psicologismo di maniera, grazie a una significativa gestione dei tempi drammatici attraverso un intelligente lavoro di sottrazione. Al contrario nella ***La*** *paranza dei bambini* lo sguardo è ambiguamente empatico, vagamente dolente e privo della giusta distanza, con scarsa qualità documentaristica e con continue cadute prosaiche a causa dei troppi stereotipi visti e stravisti sulla criminalità partenopea, persino nelle scenografie kitsch degli interni degli appartamenti dei camorristi, curate da Daniele Frabetti. E la caratterizzazione dei personaggi appare spesso di maniera e bozzettistica, a partire da una scrittura poco incisiva, con soluzioni drammatiche da commedia cinematografica giovanile o mutuate dalla classica sceneggiata napoletana, viziate da un'incongrua deriva sentimentadle alla "anema e core". Certamente si tratta di un'operazione produttiva rispettabile, con un discreto casting che mescola giovanissimi esordienti, non sempre credibili, e anziani professionisti che gigioneggiano (in primis Renato Carpentieri), impreziosita dalla fotografia di Daniele Ciprì, ma depotenziata da una messa in scena priva di vera personalità autoriale, in cui le scene d'azione, girate con telecamera a mano, presentano modalità artigianali, e dal montaggio incerto di Giuseppe Trepiccione.

Giovanni Ottone

Orso d'argento per il miglior attore a WangJingchun con "Di jui tian chang" (So Long, My Son)

Gli scritti sul cinema di Yasujiro Ozu

Stefano Beccastrini


Yasujiro Ozu (1903 - 1963)

Premessa

Chi è il più grande fra i tre giganti ("la sacra triade", come spesso viene definita) del cinema giapponese: Akira Kurosawa, Kenij Mizoguchi oppure Yasujiro Ozu? Difficile rispondere, anzi impossibile e, in fondo, inutile. Personalmente, sono affascinato da tutti e tre ma confesso che, nel prediligere l'uno o l'altro o l'altro ancora dei tre, vado a periodi: attualmente sto vivendo, forse in quanto influenzato da due splendidi libri - recentemente letti - che parlano di lui e del suo cinema, da Yasujiro Ozu. I due libri sono "I pixel di Cezanne e altri sguardi su artisti" di Wim Wenders (che dedica a Ozu un capitolo assai bello e che ho già recensito qualche mese fa su **Diari di Cineclub**) e "Scritti sul cinema", antologia di testi sulla propria arte di Ozu medesimo, curata da Franco Picollo e Hiromi Yagi (che lo definiscono "il più giapponese dei registi giapponesi"), con una prefazione di Dario Tomasi, che del cineasta giapponese è un noto esperto (e che lo definisce "uno dei più originali registi che l'Asia e la storia del cinema ci abbiano mai dato"). L'editore - benemerito: il libro è uscito nel 2016 - è Donzelli, di Roma. In questo numero di *Diari* dirò qualcosa proprio su tale libro e dunque, necessariamente, sul cinema di Ozu, sul quale il libro racconta, segnala, precisa molte informazioni. Ozu non è conosciuto come merita, in Italia, e la pubblicazione di questa antologia di suoi scritti - più o meno occasionali o impegnativi - può rappresentare una buona occasione per avvicinarsi a lui e ai suoi film (una manciata dei quali sono rintracciabili, doppiati in italiano, in DVD).

Notizie biografiche

Yasujiro Ozu nacque a Tokyo, in un quartiere popolare, nel 1903 e iniziò a occuparsi di cinema, quale assistente operatore presso la Shochiku (la casa di produzione per cui lavorerà, salvo poche eccezioni, per l'intera esistenza), all'età di diciannove anni. Esordì nella regia nel 1927, con un film andato in seguito perduto. Durante gli anni Trenta filmò, con il supporto permanente di quella che venne subito chiamata "la squadra Ozu", capolavori quali *Storia di erbe fluttuanti* e *Il figlio unico*. Si andava, insomma, delineando, film dopo film, una ben definita poetica, un ben definito stile, una ben definita visione del mondo. Essa si consolidò con l'esperienza della guerra, vissuta fra il 1937 e il 1939, sul fronte cinese. Nel dopoguerra, il suo cinema si rarefà, cresce in rigore formale, si rivolge a narrare - con rara densità psicologica e lieve piglio narrativo - l'essenzialità dei sentimenti familiari: nascono così opere indimenticabili quali *Tarda primavera*, *Il tempo del raccolto del grano*, *Viaggio a Tokyo*, *Il gusto del saké*.

Scapolo solitario, ha sempre vissuto con l'amatissima madre (ebbe a scrivere nel 1958: "Mia madre è nata nel 1874. Ha avuto tre maschi e due femmine, io sono il secondogenito. Tutti gli altri miei fratelli e sorelle hanno trovato moglie o sono andate in sposa e sono trascorsi ormai più di vent'anni da quando siamo rimasti a vivere solo io e lei"). Nel 1963, all'età di sessant'anni, Ozu morì di cancro. Venne sepolto sulla collina di Kamakura, ove si trova il tempio buddista di Engakuji. Sulla sua tomba c'è soltanto un monogramma: Mu, il Vuoto, il Nulla. Estremo messaggio al mondo d'un uomo semplice ma profondo, modesto ma testardo, umile ma convinto delle sue scelte esistenziali e artistiche: "Probabilmente, sono l'unico a riprendere in questo modo in tutto il Giappone, o forse nel mondo". l suo film più conosciuto in Occidente resta *Viaggio a Tokyo*, del 1953: storia di due anziani coniugi ormai abbandonati dai familiari: lo stile cinematografico di Ozu, lento e austero, narra come al solito modeste vicende familiari, l'incomprensione tra le generazioni, l'umano invecchiare, il decadere delle tradizioni, il mutare dei tempi. Storie d'ogni giorno, che l'arte sublime di Ozu, quasi priva di movimenti di macchina e basata su rigorosi piani/sequenza, trasforma in altrettante lezioni di straziante bellezza e di maestosa saggezza.

"Viaggio a Tokyo" (1953) dia Yasujirō Ozu

Com'è fatta l'antologia

Il libro consiste in una selezione degli scritti di Ozu, e di sue interviste, risalenti al periodo che va dal 1931 al 1962. a prima parte, *Chiacchiere sul mio mestiere*, raccoglie considerazioni che Ozu fa su di sé e sul suo cinema. Di particolare interesse i due testi dedicati alla polemica contro il concetto di "grammatica del cinema": Ozu spiega, con decisione e precisione, che "campo e controcampo, dissolvenze in apertura e in chiusura, dissolvenze incrociate, primi piani per enfatizzare le emozioni, in breve le presunte regole del cinema classico, non sono vere regole cui ci si deve attenere, ma semplici convenzioni o caratteristiche tecniche della macchina da presa che in più di un caso limitano anziché favorire la creatività. Quando giro un film, non penso alle regole del cinema, così come un romanziere quando scrive non pensa alla grammatica. Esiste la sensibilità, non la grammatica". La seconda parte, *Qualche parola sui miei film*, ci fa comprendere, rispondendo a interviste sulla sua opera, l'importanza della "continuità", intesa come il programmare preventivo, il "curare personalmente", ogni minimo dettaglio - come la disposizione sulla scena di pareti, arredi, oggetti, costumi, luci, filtri e attori -le riprese diventavano quasi la messa in opera di quanto pianificato. In tal modo, Ozu ha fatto della continuità uno dei pilastri su cui ha edificato la perfezione formale del suo cinema. a terza parte, *Vado un attimo in guerra e torno*, permette, attraverso lettere ad amici e qualcje intervista, di conoscere lo stato d'animo con il quale Ozu visse i due anni di sua partecipazione diretta come soldato dell'esercito imperiale nipponico, dal 1937 al 1939, alla guerra sul fronte cinese: l'episodio che più addolora Ozu in quel periodo è la morte, appunto in quella stessa guerra, del suo collega e amico Yamanaka Sadao, genio nascente del cinema giapponese: egli cadde il 17 settembre del 1938, quando aveva soltanto ventinove anni. La quarta parte, *Un'arte ricca di varietà*, è costituita da una serie di riflessioni sul cinema, giapponese e non, compiute in diversi momenti storici: per lui, fare cinema ha sempre significato cercare l'armonia (Wa: concetto fondamentale nella sua poetica) nei rapporti umani, il rischio

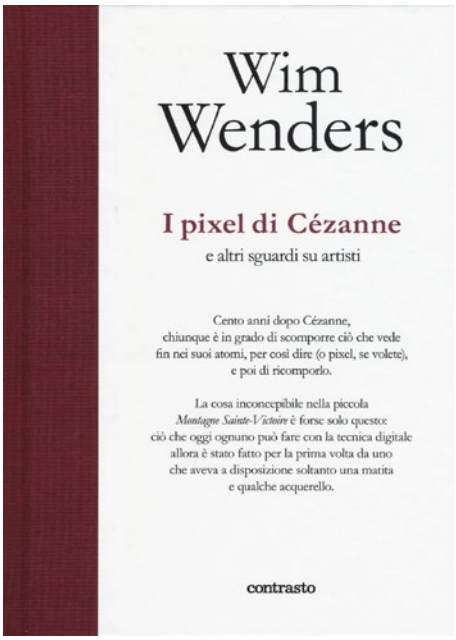
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

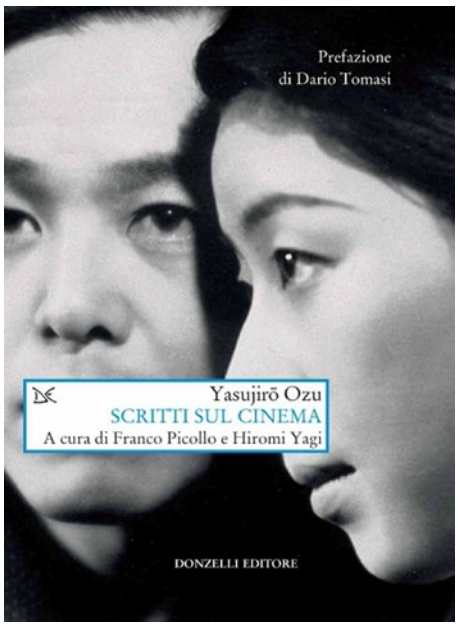
della loro disgregazione, l'ineluttabilità dei cambiamenti", con riferimento principale alla famiglia, soggetto centrale di tutta quanta la sua opera (fatta di oltre cinquanta film). Egli diceva di sè, a quanti gli chiedevano perché non provasse mai a fare un film un po' diverso dagli altri: "Sono come un piccolo produttore di tofu. Se si chiede a un piccolo prodittore di tofu di preparare un piatto di curry o una cotoletta di maiale impanata, lui non riuscirà mai a farli bene e perciò anche questa volta sto preparando un film a modo mio" (era il 1956 e stava lavorando al film *Inizio di primavera*, che in Italia hanno visto, anni dopo, soltanto pochi coraggiosi, su Rai 3, in piena notte.

Quattro azioni poetiche

Si è visto come Ozu non amasse sottostare alla cosiddetta "grammatica del cinema", che la infrangesse spesso, che non volesse sentirsene schiavo. In realtà, soltanto quattro scelte ricorrenti, quattro azioni tecnico/stilistiche e



filosofico/poetiche sempre presenti, caratterizzano il suo cinema. La prima è quella di girare sempre - in tutti i suoi film - con un obiettivo da 50 MM: che stesse facendo il primo piano d'un volto o l'inquadratura panoramica della via d'una grande città, egli usava il 50 MM: esso restringe un po' lo spazio, rispetto a come lo vediamo con i nostri occhi. Come dice Wenders "La distanza delle cose è un po' ridotta, il mondo diventa, per così dire, più presente. Si è un po' più vicini a tutto. A differenza degli altri registi, Ozu usava sempre e soltanto quell'unico obiettivo, per i campi lunghi come per i primi piani". La seconda è l'attaccamento all'altezza Tatama. Il Tatama è la stuoia che, nelle case giapponesi, viene stesa sul pavimento per accogliere gli ospiti. Ozu amava utilizzare, nello scegliere ove porre la macchina da presa, l'"altezza Tatama", in modo che ne risultasse sempre un'inquadratura dal basso. Il motivo pratico di questa scelta è che, in Giappone, è stando accoccolati sul Tatami che si conversa e dunque i dialoghi tra i personaggi,



tenendo bassa la cinepresa, vengono inquadrati meglio. C'è, però, anche un motivo filosofico: Ozu, seguace del Buddismo, aveva una sacrale considerazione d'ogni essere umano, anche del più misero ed umile: filmarlo dal basso, gli conferiva un eroismo quotidiano del tutto innovativo, quello necessario ad affrontare con pazienza le difficoltà dell'esistenza. a terza è il rifuggire dai romanzi, ossia dalle opere di letteratura, nel cercare ispirazione per le storie da portare sullo schermo. Ozu non amava ricorrere alla letteratura, per fare cinema. Lo riteneva inutile e, anzi, dannoso. "Fra i miei film" diceva con orgoglio " non ci sono adattamenti di opere letterarie. Sono quasi tutti soggetti originali. Prendiamo il caso di un libro straordinario che mi ha emozionato profondamente. Quell'emozione non è per me un motivo per trasformare il romanzo in un film. E' tutta un'altra cosa...". La quarta consiste nel "Mono no aware" ossia in quella "accettazione serena della transitorietà delle cose del mondo" che, a parere di molti suoi ammiratori me compreso, rappresenta la cifra stilistica ed esistenziale del cinema di Ozu. Egli, nel preparare un film, cerca sempre di ridurre le sue componenti drammatiche (non amava affatto i melodrammi cinematografici) e far sì, invece, scena dopo scena, che si creino, quasi impercettibilmente, una sorta di suggestione che tocchi le corde profonde della sensibilità estetica e dopo lasci un buon sapore. Ecco, proprio questo significa esprimere il "Mono no aware": far sentire l'infinità tristezza ma anche l'infinità sacralità delle cose del mondo, la loro transitorietà ch'è fatta di malinconia e di pazienza, di dolore e di rassegnazione.

Conclusioni

Forse Ozu, che non amava scrivere, non è mai andato tanto vicino ad esprimere concettualmente il senso del suo cinema come quando ha affermato: "Far sentire l'esistenza di ciò che chiamiamo vita senza utilizzare avvenimenti particolari. Questo è ciò che ho provato in tutti i modi a mettere in scena".

Stefano Beccastrini

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Aristofane aveva ragione, altro che se aveva ragione, questa lettera proveniente dai più profondi recessi dell'universo cosmo, ne è l'inconfutabile convalida: gli androgini esistono, sulla Terra sono stati eliminati dall'invidia di Zeus, ma da altre parti agli olimpici signori c'hanno fatto maramèo!

Quattra salte in palestro

Cose di questo mondo

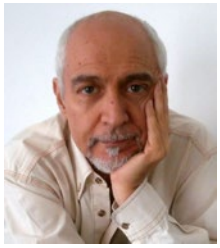
Dott. Tzira Bella

Gentilissima Dottora Tzira Bella, chi scrive è uno bella androfiga, si direbbe terraterra, (mi scusa la battuto) dalle vostre parti. Sono residenta nella Confederazione Marsvenusica. Gli abitanti dei nostre pianeti, Marto e Venera, da tempa ha eliminato i distinzione di genere, (siamo tutte androgini), e abbiama deciso di creare un unica grande stata bis-planetario, a democrazia ormonale. Nel mio Paeso sono uno scienziata socialo, e ho l'incarica di studiare le diverse significati che i parole hanno per voi stessi in un arca di tempo stabilita, nel nostro casa, dal 1929, anno VIII dell'ero fascista della Cavaliera Benita Mussolina, a adessa, nella tempo del governa triarchico Salvietta, Maggio, Conta 'nca .... Con una sistema, a voi sconosciuta possiamo sincronicamente operare una confronto tra il perioda stabilita, dividendola in quante parte vogliamo noio. A me in particolara è stata affidato la indagina dello significata che nelli vostri scuole date alle paroli de le vostri materio di istruzione scolastico. Comincia la mio ricerca dall'educaziona fisico. Durante la fascisma era ginnastica: op, op, op, punta, spara alla faccetta nera i maschia, giochi con cerchietta, nastrine per i femminuccia in gonnellino corta. Poi nella Seconda Dopoguerra, palla lungo e pedalare i maschia, in campette improvvisati o comunali, i femminuccia solo guardano e applaudono, se piace. Ancora nelle Anni Settanta fina alla fine della millennia, in palestro, maschia e femminucci a sudare. Ora, raramente palestro, neanche l'ombro di campa o campetta, ma in classe, culi maschia e femmini sedute per apprendere uno materio adessa considerato teorica. Ancho la fisico delli insegnante tutta fanno pensare, tranno che a scattanti e abile ginnasti. Noio tutte del team di ricerca siamo molta perplesse: cose del vostra monda! Mi scusa per poco dimestico vostro lingua, per noi, molta difficila i vostra modi di distinziona maschia e femmino delle paroli dello vostro bello lingua. Tanta saluti e allo prossima lettera su altro vostra disciplino scolastica.

AdonisVenus Pitium Pithciump

I dimenticati #48

Renée Adorée



Virgilio Zanolla

Fin dagli albori della settima arte, i rapporti cinematografici tra la Francia e gli Stati Uniti sono stati fittissimi e proficui: diversi attori, registi e tecnici hanno varcato l'Atlantico per intraprendere nuove esperienze professionali, e non solo partendo dalla sponda europea. Diverso è il caso dell'attrice che mi accingo a presentare, Renée Adorée: la quale, a dispetto delle origini francesi, nella cinema della madrepatria non ebbe mai a lavorare, e tranne il primo film svolse la sua carriera tutta ad Hollywood, per lei prodiga di successi, finendo per assumere la cittadinanza americana. Émilia Louise Victorine Reeves era nata in Germania, nel quartiere amburghese di Altona, il 30 settembre 1897, prima delle due figlie del francese Joe, clown in un circo, e della spagnola María de La Fuente (il cui cognome venne trascritto erratamente Floente), anch'ella artista circense; il suo atto di nascita, rinvenuto di recente, permette di fare giustizia delle pesanti inesattezze - riguardanti perfino il suo vero nome - che ancora riportano certe schede di Wikipedia. All'età di appena cinque anni, snodata e flessuosa, ella esordì negli spettacoli dei genitori, esibendosi in alcuni esercizi acrobatici. Come tutti i circensi, i Reeves erano artisti girovaghi: sicché la giovane Émilia girò con loro in Francia, Germania, Belgio, Svezia e altri paesi d'Europa, Italia inclusa (fu tra l'altro a Firenze, Venezia, Roma e Napoli), producendosi come acrobata, ballerina e cavallerizza senza sella, e quand'ebbe dieci anni prese anche a recitare, sia pure in produzioni minori. Ella amava molto il teatro di prosa e avrebbe voluto studiare arte drammatica a Parigi: a impedirglielo fu proprio la vita nomade del circo, dovuta ai costanti spostamenti di domicilio a cui essi erano soggetti. Nel 1915, diciottenne, ottenne un posto come ballerina in uno dei locali-simbolo della *ville lumière* durante quella Belle Époque appena cancellata dalla brutalità della prima guerra mondiale: alle Foliers Bergère. Ma erano tempi grami: dopo che la capitale francese si era quasi trovata a tiro delle cannonate dei *boches*, si combatteva sulla Marna e la buona clientela scarseggiava. Su quel palcoscenico parigino lavorò un anno, quindi, per fuggire a tale drammatica situazione, lasciò la Francia con una compagnia di rivista, diretta in Australia per una tournée. Al Tivoli Theatre di Sydney, dove rappresentarono l'atto unico *The Magnys*, Émilia conobbe l'attore e regista Claude Flemming, che le propose di interpretare al suo fianco il film *£500 Reward*, del quale egli era ad un tempo, oltre che protagonista, soggettista, sceneggiatore, regista e produttore. Girato a Sydney e su un veliero nella vicina Bermagui, questo melodramma romantico ambientato in Canada, nel Queensland, uscì nel 1918 e segnò l'esordio della nostra attrice (col nome d'arte di Renée Adorée, letteralmente "rinata" e "adorata") davanti alla macchina da presa, nel ruolo di Irene, una giovane rapita da un capitano di vascello e salvata dopo un naufragio dal promesso sposo. Dopo quella non esaltante esperienza, essendo nel frattempo finita la guerra, ella fece ritorno in Europa e riprese il suo mestiere di ballerina, esibendosi a Londra in alcuni teatri del West End. Ben presto, però, fu attratta dall'idea di trasferirsi in America: là i teatri erano moltissimi e sempre stipati, il pubblico amava riviste e spettacoli leggeri, che stavano vivendo una stagione magica e irripetibile. Giunta a New York agli albori del 1919, e in possesso di ottime credenziali, Renée trovò facilmente lavoro come ballerina nella compagnia delle produzioni Shubert, prima nella rivista *Oh, Uncle!* che debuttò al Garrick Theatre di Washington nel mese di marzo, e fu poi nel New Jersey; la stessa rivista (o, come allora si diceva, "show musicale»), ribattezzata *Oh, What a Girl!* e con poche varianti, esordì in luglio allo Shubert Theatre di New York ottenendo un grandissimo successo. Con il suo terzo impegno, *The Dancer*, ella prese parte a una tournée che la portò anche a Los Angeles. Qui a fine d'anno venne notata dal regista cinematografico Raoul Walsh, il quale le offrì il ruolo di Claudia, la protagonista del film drammatico che si apprestava a girare, *Il più forte* (The Strongest): Renée naturalmente lo accettò. Tratto dal romanzo *Le Plus Fort* scritto dal celebre primo ministro francese Georges Clemenceau, e uscito nel febbraio del '20, il film non ebbe grande successo, ma le permise comunque di farsi conoscere e le ottenne nuove parti, anche se (talvolta) meno ambiziose: fu Miss Lowry in *Made in Heaven* di Victor Schertzinger ('21), Anita Gray in *A Self-Made Man* di Rowland W. Lee ('22), Della Moore in *West of Chicago* di Scott R. Dunlop e C. R. Wallace (id.), e Moira Seren nel drammatico *Honor First* di Jerome Storm (id.), dove venne associata per la prima volta a John Gilbert, attore col quale avrebbe formato una della coppie artistiche più note e apprezzate del cinema americano negli anni Venti. Piccola, bruna, graziosa, sensuale e ricca di personalità, lo sguardo penetrante ed espressivo, ella riusciva a dare qualcosa di suo in ogni pellicola, a prescindere dal valore intrinseco del film. Intanto, la sera di Capodanno del '21 Renée aveva conosciuto a New York l'attore d'origine irlandese Thomas J. Moore (1883-1955), e sei settimane dopo il loro incontro, il 12 febbraio, l'aveva sposato in California, nella sua casa di Beverly Hills; Moore, che aveva due fratelli anch'essi affermati attori, aveva quindici anni più di lei ed era al suo secondo matrimonio. Ella lavorò un'ultima volta in teatro in *Sonny* di George V. Hobarth, rappresentato per la prima volta il 16 agosto 1921 al Cort Theatre di Broadway. Sul set, la nostra attrice ritrovò Gilbert in *Monte Cristo* (The Count of Monte Cristo, id.) di Emmett J. Flynn, dove però lei ebbe una parte di fianco, quella di Eugénie Danglars. In *Mixed Faces* di Rowland V. Lee (id.), nella parte di Mary Allen Saye, affrontò per la prima volta la commedia, cavandosela egregiamente accanto a William Russell. L'ultimo dei sei film nei quali lavorò nel 1922 fu il bellissimo cortometraggio comico *Sogni ad occhi aperti* (Daydreams) di Edward F. Cline e del grande Buster Keaton, nel quale, nel ruolo della ragazza di Buster impegnata a leggere le lettere che lui le inviava, in verità non ebbe grande spazio. Nel '23, dopo *The Six-Fifty* di Nat Ross, giunse finalmente per lei la grande occasione: la parte di Andrée Grange, la figlia di un barista amata da due membri delle Giubbe Rosse, in *Sotto la raffica* (The Eternal Struggle, id.) di Reginald Barker, dov'ebbe quali colleghi Earle Williams, Barbara La Marr, Wallace Beery e Pat O'Malley, di colpo la fece diventare una star. Nei due anni che seguirono - mentre il suo matrimonio andava velocemente a rotoli,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per concludersi col divorzio nel '24 - Renée lavorò in altri nove film, alcuni dei quali - come *The Bandolero* di Tom Terriss ('24), girato a Cuba e in Spagna, dove fu Petra; *Scusatemi tanto!* (Excuse me,'25) di Alf Goulding, accanto a Conras Nagel e Norma Shearer, dove fu Francine; e *Man and Maid* di Schertzinger (id.), dove nel ruolo della pretenziosa Suzette per la prima volta interpretò un personaggio negativo - confermarono il suo talento recitativo e il suo gradimento da parte del pubblico. Ma la parte per la quale soprattutto viene ricordata nella storia del cinema, una sua magnifica interpretazione, è quella di Melisande ne *La grande parata* (The Big Parade, id.) di King Vidor, accanto a John Gilbert: film di enorme successo, che per il romanticismo della sua storia fece scorrere fiumi di lacrime, ed è tuttavia - su ciò non vi siano equivoci - di assoluta dignità artistica. La vicenda è ambientata durante la prima guerra mondiale: nel villaggio di Champillon, dove un'unità dell'esercito alleato si trova di stanza in una fattoria, il soldato Jim Apperson (Gilbert) conosce e corteggia Melisande, figlia della fattoressa. Questa finisce per innamorarsi di lui, ma un giorno, appreso che in patria egli è fidanzato con Justyn, fugge in lacrime. L'unità di Jim viene mandata al fronte, dove questi è tra i pochi a salvarsi, ma ferito, perde una gamba. Rientrato in America, Jim apprende che in sua assenza Justyn ha sposato suo fratello Harry. La madre, alla quale parla di Melisande, gli suggerisce di tornare a cercarla: pieno di dubbi, Jim riattraversa l'Atlantico e si reca a Champollion: non appena giunge alla fattoria e Melisande lo scorge le si getta tra le braccia. Ormai impostasi come una delle attrici più versatili e amate dal pubblico non solo americano, Renée diede vita a nuove incisive figure di donna: come la cantante Fifi ne *Il corvo* (The Blackbird; '26) di Tod Browning, accanto a Lon Chaney e all'ex cognato Owen Moore, la sbarazzina Musetta ne *La bohème* (id.; id.) di Vidor, ancora con Gilbert, ma qui quale partner della grande Lillian Gish, e la zingara Silda ne *Il delizioso peccatore* (The Exquisite Sinner; id.) di Josef von Sternberg, con Conrad Nagel. Altre sue riuscite interpretazioni furono la danzatrice Salomé nel drammatico *Il padiglione delle meraviglie* (The Show; '27) di Browning, ancora con Gilbert e con Lionel Barrymore, la cinesina Wu Nang Ping nel tragico *Mister Wu* (Mr. Wu; '27) di William Nigh, la saggia Musette della commedia *On Ze Boulevard* di Harry Millarde (id.). Il 28 giugno del '27 Renée si sposò con William Sherman Gill (1887-1965), anch'egli alle seconde nozze; ma la relazione si avviò subito su un binario sbagliato, tanto che a quanto pare, già l'anno seguente ella ebbe due brevi relazioni, con l'affascinante regista e produttore Howard Hughes e col suo partner più assiduo, John Gilbert. Nel triennio '28-30, nel quale avvenne il passaggio dal muto al sonoro, passaggio per lei indolore a motivo della sua voce fonogenica (quando anche in Europa, la sua fama era tale che nel '29 il compositore Paolo Cassano le dedicò un valzer cantato intitolandolo col suo nome d'arte), l'attrice lavorò ancora con Gilbert (ne *I cosacchi* - The Cossack; '28 - di George W. Hill, in *Redenzione* - Redemption; '30 - di Lionel Barrymore e Fred Niblo) ed ebbe tra i nuovi partner anche Ramón Novarro in *Amore di re* (Forbidden Hours; '27) di Harry Beaumont e ne *L'elegante scapestrato* (A Certain Young Man; id.) di Hobart Henley; mentre ne *L'isola del sole* (The Pagan; '29) di W. S. Van Dyke II e ne *La sivigliana* (Call of the Flesh; '30) di Charles Brabin questi ebbe come partner rispettivamente Dorothy Janis e Dorothy Jordan, e a Renée toccò una parte di fianco. Giunta all'età di trentatré anni e con un consuntivo di oltre quaranta film interpretati, ella s'accorse che la sua salute stava rapidamente declinando. Mentre lavorava ne *La sivigliana*, che fu il suo ultimo film, le venne diagnosticata una tubercolosi polmonare: volle comunque ultimare le riprese, prima di ricoverarsi in una clinica di Prescott, in Arizona, dove restò due anni. La forzata inattività le produsse alcune complicanze psichiche, che accentuarono i suoi problemi col secondo marito, sicché nel febbraio del '33 i due divorziarono. Due mesi dopo fu dimessa dalla clinica col permesso per poter tornare sul set; ma quasi subito ebbe un improvviso peggioramento, talché in settembre fu costretta a lasciare la sua casa nella San Fernando Valley, a Tujunga Hills, per ospitarsi nel Sunland Health Resort, dove morì il 5 ottobre del '33, all'età di trentacinque anni e cinque giorni. Era l'ennesima vittima della tisi: Corinne Luchaire, Tokihiko Okada, Lottie Lyell... Quanti attori abbiamo già visto morire per questa malattia, tutti tra il terzo e il quinto decennio del Novecento, e di quanti ancora si potrà dire! Renée venne sepolta nell'Hollywood Forever Cemetery. Una stella sulla Hollywood Walk of Fame, al 1601 di Vine Street, ricorda il suo contributo all'industria cinematografica.

Renée Adorée (Il delizioso peccatore, 1926)

Renée Adorée (Thin Gods, 1926)

Renée Adorée e John Gilbert (Honor First, 1922)

Virgilio Zanolla

Il cinema in Puglia

Non sono un assassino

La verità e la menzogna si intrecciano

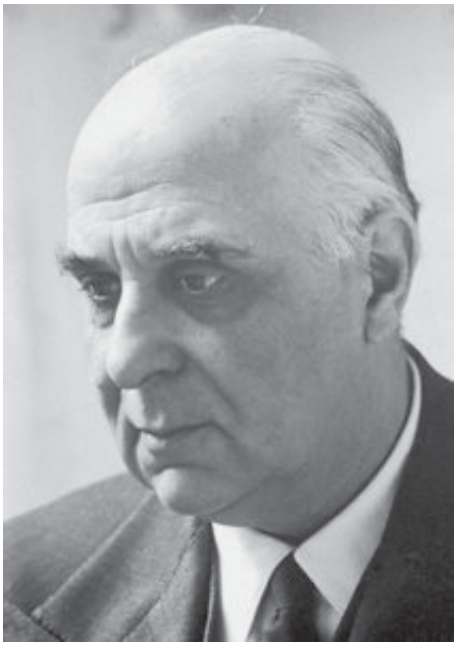
Adriano Silvestri

Il nuovo film thriller *Non sono un assassino* (Italia 2019, 110'), tratto dal romanzo di Francesco Caringella, è ambientato e interamente girato in Puglia dal regista Andrea Zaccariello. I tempi del cinema a volte sono molto ravvicinati. La lavorazione - infatti - era avvenuta tra Febbraio e Marzo dello scorso anno, con location a Bari e Monopoli e con alcune riprese effettuate ad Accadia. Il set principale è un elegante appartamento del centro di Bari, in cui è stata ricostruita, con dettagli di arredamento moderno e con quadri di autore, l'abitazione del funzionario di polizia, che lo abita e che è il personaggio principale della vicenda. È stato utilizzato come set anche un pastificio, da tempo abbandonato, collocato sul lungomare di San Giorgio. Il protagonista è Riccardo Scamarcio; il cast di tutto rispetto comprende Sarah Felberbaum, Alessio Boni, Edoardo Pesce, Claudia Gerini, Barbara Ronchi, e Vincenzo De Michele. Con la partecipazione di Silvia D'Amico, Pasqualina Sanna e Katsiaryna Shulha. La decisione di trarre la sceneggiatura da un romanzo, oltre a garantire un testo già collaudato, offre il vantaggio (anche commerciale) di rivolgersi in particolare ad un pubblico che ha già conosciuto la vicenda narrata ed i suoi personaggi. Va ricordato che anche recentemente in Puglia la stessa scelta è stata fatta per il film noir e la serie televisiva *Passeggeri Notturni*, per la regia di Riccardo Grandi, film e fiction girate insieme ed entrambe ispirate ai racconti dello scrittore barese Gianrico Carofiglio. E già è stato annunciato un lungometraggio che sarà tratto dal romanzo "La Ferocia" di Nicola Lagioia, vincitore del Premio Strega 2015. L'attore andriese riassume così la trama del film *Non sono un assassino*: "Un funzionario di polizia (il vice questore Francesco Prencipe) viene accusato dell'uccisione del suo amico magistrato. Innocente o colpevole? È un gioco di verità, con focus nei diversi momenti di vita. Il film si muove avanti e indietro nel tempo, per cercare di ricostruire questa vicenda, un po' tra la verità delle cose accadute e un po' anche nella testa del personaggio. In alcune scene i miei capelli sono imbiancati: è trucco, tutto trucco, per farmi invecchiare, per le riprese in cui interpreto la parte più anziana del poliziotto. Invece sono tutti miei i baffi e la barba, ben curata..." Andrea Zaccariello è così ritornato in Puglia per la sua seconda opera filmica (dopo *Ci Vediamo Domani*, una commedia lugubre, con una impresa di onoranze funebri, avviata in un Paese abitato solo da persone anziane, girata nel 2012 tra Crispiano e Cisternino). Il regista sardo aggiunge alcuni dettagli: "La domestica del Sostituto procuratore Mastropaolo trova il suo "padrone" che giace a terra nella sua villetta, con la fronte bucata da un proiettile. L'omicidio non ha le caratteristiche della malavita organizzata, anche se la vittima è nota per le sue indagini contro la camorra pugliese. Si sospetta Francesco Prencipe, vice questore, legato a Mastropaolo da rapporti di collaborazione e anche di amicizia..." Sul set più volte seguiva la lavorazione con attenzione, pur a debita distanza, il (vero) magistrato barese Francesco Caringella, autore del best-seller (edito da Newton Compton, 2014), a cui si ispira il film, e che tiene a precisare: "La storia è inventata, però nella storia ho immesso le mie sensazioni, i miei sentimenti, il mio modo di vedere il processo. Personaggi di fantasia raccontano sentimenti, idee, sogni e debolezze, che sono tipiche dell'uomo, anche quando quest'uomo è un giudice. Forse questo si può definire il primo legal thriller italiano, cioè un film che ha come epicentro una aula della Corte di Assise, in cui si celebra quella operazione - incredibilmente disumana - in cui un uomo pretende di giudicare un altro uomo..." Il lungometraggio è prodotto da Pepito Produzioni e Viola Film con Rai Cinema. Sceneggiatura: Paolo Rossi con lo stesso Zaccariello. Fotografia: Fabio Zamarion. Scenografia: Luca Gobbi. Costumi: Eva Coen. Casting curati da Oz Film. Sono state impiegati 26 lavoratori pugliesi, tra artisti e maestranze, con il supporto logistico della fondazione Apulia Film Commission. Film distribuito da 01 Distribution; debutta nelle sale italiane il 30 Aprile prossimo.

Adriano Silvestri

Poetiche

Gimnopedia



Santorini

*P*iega, se puoi, sul mare scuro dimenticando
la musica d'un flauto sopra quei piedi nudi
che calcarono il tuo sonno in quell'altra vita
ora sommersa.
Scrivi, se puoi, sull'ultimo tuo ciottolo
il giorno il nome il luogo
gettalo a mare perché vada a picco.
Ci siamo ritrovati nudi sopra la pomice
rimirando le isole affioranti
rimirando le rosse isole andare a fondo
nel loro sonno, nel nostro.
Ci siamo ritrovati qua
nudi, con la bilancia
che traboccava verso l'ingiustizia.
Tallone di potenza volontà senz'ombra calcolato amore
piani che si maturano al sole meridiano
rotta del fato al battito della giovine mano
sull'omero:
qui nel luogo smembrato che non regge
nel luogo che fu nostro
colano a picco – ruggine e cenere – le isole.
Are crollate
e gli amici scordati
foglie di palma nel fango.
Lascia, se puoi, viaggiare le tue mani
sul margine del tempo con la nave
che toccò l'orizzonte.
Quando il dado ha battuto sul marmo
e la lancia ha battuto la corazza
e l'occhio ha conosciuto il forestiero
e seccato è l'amore
in anime bucate,
quando ti guardi attorno e tutt'in giro
trovi piedi falciati

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in giro mani morte
occhi ciechi di buio,
quando non hai più scelta
di quella morte che volevi tua,
udendo un grido
e sia grido di lupo,
il tuo diritto,
lascia, se puoi, viaggiare le tue mani
staccati via dal tempo infido e cola
a picco:
chi solleva i macigni cola a picco.

II. MICENE

Dammi le mani, dammi le tue mani, le mani.
Ho visto nella notte
il vertice aguzzo del monte,
la piana inondata laggiù dalla luce
d'una luna segreta,
girando il capo ho visto
l'acervo dei macigni neri
e la mia vita tesa come corda,
inizio e fine
l'attimo supremo;
le mie mani.
Chi solleva i macigni cola a picco:
questi macigni alzai fin che potei
questi macigni amai fin che potei,
questi macigni, il mio fato.
Piagato dal mio suolo
e seviziato dalla mia camicia,
e condannato dalle mie divinità,
questi macigni.
So che non sanno; eppure io che percorsi
tante volte la via
dall'omicida al morto
e dal morto alla pena
e dalla pena ad un altro omicidio,
palpeggiando
la porpora inesausta
in quella sera del ritorno
– le Erinni cominciarono a fischiare
nell'erba rada –
ho visto serpi e vipere incrociate
in un viluppo sulla mala stirpe,
il nostro fato[1].
Voci su dal macigno, su dal sonno,
più fonde qua dove il mondo s'abbruna,
memoria di travagli radicata nel ritmo
che percosse la terra con piedi
dimenticati.
Inabissati corpi, alle radici
d'un altro tempo, nudi. Occhi sbarrati,
sbarrati sopra un segno
che per quanto tu voglia non discerni:
l'anima
che combatte per farsi anima tua.
Neppure il silenzio è più tuo
qui dov'è fermo il giro delle mole.

Giorgio Seferis

ottobre 1935

(Traduzione di Filippo Maria Pontani)

L'Inferno di Lars von Trier

La Casa di Jack (The House That Jack Built) ultimo, controverso film di Lars von Trier. Presentato fuori concorso, tra le polemiche, all'ultima edizione del Festival di Cannes, la pellicola vede tra i protagonisti Matt Dillon, Bruno Ganz e Uma Thurman

Mario Dal Bello

La Casa di Jack, spia la vita di un uomo malvagio (uno stupefacente Matt Dillon). Volontariamente. Cioè presenta ed indaga il Male, le sue radici perverse e le sue azioni attraverso la storia di jack, artista fallito, psicopatico fin da bambino, condannato per libera scelta a compiere delitti efferati come opere d'arte sempre più perfette. Una follia distruttiva in cui tra musiche di Bach suonate da Glenn Gould, tele di Delacroix e Géricault, spezzoni di filmati di eccidi, si snodano gli omicidi - di donne per lo più ma pure di bambini – di un uomo che obbedisce ad una sola legge: la perfezione dell'arte- dell'umanità – attraverso la crudeltà. Una sorta di Virgilio –un perfetto Bruno Ganz, da poco scomparso – ne accompagna in un dialogo quasi ininterrotto le vicende, come un reflusso di coscienza che lascia Jack solo davanti alle sue scelte. Egli è libero di continuare a uccidere, di nutrirsi di sangue e di morte. Tra la prima parte del lungo film e l'ultima, c'è una forte cesura. Se dapprima von Trier racconta con dettagli raccapriccianti e compiaciuti le crudeltà di Jack, poi l'uomo, vestito di rosso come un novello Dante, scende con Virgilio all'inferno. Da cronaca di un trhiller sanguinoso- Jack è ricercato dalla polizia a cui spesso sfugge – il film si trasforma in metafora. Nell'inferno di lava e di fuoco, pare con un fioco lume di coscienza attraversi Jack quando vuole scalare la montagna infernale: verso la luce, la libertà o per esplorare altre forme del male? L'esito dipende dal rischio a cui accetta di sottoporsi o meno. Nel complesso racconto- metafora, von Trier include ogni follia umana del passato e del presente, perché Jack è figura- forse – dell'uomo

contemporaneo che gode della morte e della crudeltà. Senza freni morali, tutto – per l'arte (!) è accettabile, possibile. L'arte potere, il potere è arte, la morte è la più sublime forma d'arte. E' la società attuale o di sempre, ed è pure – a quanto pare – l'inferno dentro l'anima del regista stesso? Dio, quel Dio che in qualche misura misteriosamente pareva in *Melancholia* - un capolavoro – qui tace, travolto dalla performance del male e dalla volontà di non evitarlo. Un pessimismo crudele. E' ciò che siamo o che saremo la domanda di questo film imperfetto, certo, eccessivo ed inquietante? A ciascuno dare la propria riposta.

Mario Dal Bello

Il cinema italiano dei feroci anni Settanta

Terrorismo e malavita protagonisti del grande schermo

Pierfranco Bianchetti

Ore 16,37 di venerdì 12 dicembre 1969. A Milano nella Banca dell'Agricoltura di piazza Fontana una bomba esplode causando la morte di 17 persone e il ferimenti di 88. Il paese è sgomento e il tragico episodio segna una svolta nella vita degli italiani. Un clima di paura e si incertezza si diffonde nel paese in tutti contesti sociali, culturali e politici. Ovviamente anche il nostro cinema ne è contaminato. Ai primi di gennaio 1970 esce sugli schermi il film di Elio Petri *Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni sospetto* con uno strepitoso Gian Maria Volonté. Giorgio Bocca, uno dei pochi giornalisti che non hanno creduto alla pista degli anarchici responsabili della bomba, sul quotidiano *Il Giorno* scrive un breve articolo nel quale esorta i suoi lettori ad andare a vedere il film che mette al centro della vicenda la figura di un commissario di polizia, il cui potere è immenso unito ad una volontà di repressione sindacale e politica senza limiti. La sceneggiatura di Ugo Pirro, scritta prima degli avvenimenti di Milano, anticipa la realtà che sorpassa la finzione. Il cinema come spesso accade sa intuire quello che sta maturando nella società. Dino Risi, autore di *In nome del popolo italiano* ci racconta insieme ad Age e Scarpelli, la storia del delitto di una bella ragazza probabilmente drogata, che frequentava ambienti dell'alta prostituzione. Il giudice democratico Mariano Bonifazi (Ugo Tognazzi) avvia le indagini e convoca nel suo ufficio uno dei più probabili sospettati, Lorenzo Santecito, un industriale corruttore e uomo privo di scrupoli morali (Vittorio Gassman), proprietario di aziende fortemente inquinanti. Il soggetto, che si ispira al celebre delitto Montesi, ha saputo anticipare i tempi (la figura di Gassman decenni dopo è stata vista da alcuni, con le ovvie differenze, simile a quella di Berlusconi, all' epoca un illustre sconosciuto). Il magistrato ha trovato un'agendina della ragazza che scagiona l'industriale, ma rimasto disgustato dagli italiani festosi nelle strade di Roma per la vittoria della Nazionale di calcio contro l'Inghilterra, decide di gettare la prova dell'innocenza di Santecito per l'omicidio, ma non per il suo comportamento immorale e corruttivo. Nel 1971 è ancora Elio Petri a firmare una pellicola che ha fatto epoca. Si tratta di *La classe operaia va in paradiso,* sempre con il grande Volonté e con la sceneggiatura di Ugo Pirro e dello stesso regista; ritratto nevrotico di Lulù, un operaio del triangolo industriale alle prese con l'alienazione del suo lavoro malamente compensata dal calcio, dalla televisione, dal consumismo. L'anno successivo esce sugli schermi come una bomba *Ultimo tango a Parigi*

segue a pag. succcessiva

"Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto" (1970) dia Elio Petri

"La classe operaia va in paradiso" (1971) di Elio Petri

"C'eravamo tanto amati" (1974) di Ettore Scola

segue da pag. precedente

di Bernardo Bertolucci, destinato a cambiare la storia del cinema. Pamphet sull' amore, interpretato da Marlon Brando e Maria Schneider, il film, osannato e odiato nella stessa misura, subirà una odissea giudiziaria durata molti anni prima di diventare un'icona leggendaria. Nel 1974 è Ettore Scola a dirigere un vero capolavoro, *C'eravamo tanto amati*, stupenda cavalcata cinematografica sui trent' anni dell' Italia dalla Resistenza agli anni Settanta, protagonisti l'intellettuale frustrato Stefano Satta Flores, l'avvocato voltagabbana Vittorio Gassman e l'umile portantino Nino Manfredi; tre personaggi che rappresentano la storia del nostro paese nel bene e nel male. Ancora Age e Scarpelli lo stesso anno scrivono il copione di *Vogliamo i colonnelli* diretto da Mario Monicelli, una pellicola che ironizza sul colpo di stato militare in Italia come in Grecia, in realtà non immaginando che davvero da noi qualcuno stava tentando di portarlo a termine. Ancora una volta la finzione cinematografica supera la realtà delle cose. Nel '75 tocca a Pier Paolo Pasolini dirigere un altro capolavoro, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, un atto d' accusa contro la società dei consumi nella quale la sessualità viene mercificata ogni giorno. Gli anni Settanta rappresentano purtroppo anche la stagione insanguinata del terrorismo che ha dilaniato l'Italia. Ovviamente il tema scottante non poteva non interessare i produttori e i registi. Ecco allora uscire nelle sale nel 1976 *Cadaveri eccellenti* per la regia di Francesco Rosi, con Lino Ventura e Max von Sydow, tratto dal romanzo di Leonardo Sciascia *Il contesto*, incentrato sulla faticosa indagine di un poliziotto incaricato di scoprire i responsabili dell'omicidio di diversi magistrati. L' uomo tutto d' un pezzo alla fine verrà a conoscenza di un complotto eversivo in cui sono implicati uomini del governo. Altro grande regista che ha saputo mettere a nudo la realtà drammatica di un'Italia democratica in perenne lotta con poteri occulti, è Damiano Damiani, autore di una serie di pellicole di buon livello quali *Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica*, 1971; *L' istruttoria è chiusa: dimentichi*, 1971; *Perché si uccide un magistrato*, 1972; *Goodbye & Amen- L' uomo della Cia*; 1977; *Io ho paura*, 1977; *Un uomo in ginocchio*, 1979; *L' avvertimento*, 1980. Sono film che rivisti oggi ci spiegano le vicende politiche-sociali di quel periodo probabilmente molto meglio di un testo di storia. Negli anni Settanta nasce anche un filone cinematografico capace di interpretare i timori e le paure degli italiani spaventati dai numerosi e sanguinosi atti terroristici e dal dilagare della malavita organizzata più feroce che mai, protagonista di molte rapine, sequestri di persona, racket della droga, della prostituzione e del gioco d' azzardo. Un fenomeno malavitoso contro il quale le forze dell'ordine, già faticosamente impegnate nella lotta all' eversione, fanno fatica a contrastare. È il cosiddetto "poliziottesco", un filone che vede gangster feroci in lotta con poliziotti dalla mano dura, tra emozionanti inseguimenti di auto per le metropoli, sparatorie, pestaggi e altre forme di violenza. I poliziotti raccontati in questi film, stanchi di non poter assicurare alla giustizia i criminali, operano spesso fuori da ogni contesto giudiziario seguendo un po' le orme del celebre *Il giustiziere della notte*, la vendetta di un architetto americano interpretato da Charles Bronson, che uccide senza pietà tutti i malviventi per riscattare la morte della moglie assassinata da un gruppo di teppisti (la pellicola si ispira a sua volta al mitico *Ispettore Callaghan, il caso Scorpio è tuo* con Clint Eastwood). Nel 1972 tutto ha inizio con *La polizia ringrazia* di Steno, il primo episodio della serie che vedrà titoli di grande successo, quali *Milano calibro 9*, 1972 di Fernando Di Leo; *La polizia incrimina, la legge assolve*, 1973 di Enzo G. Castellari; *Milano odia: la polizia non può sparare*, 1974 di Umberto Lenzi e poi molti altri. Agli inizi degli anni Ottanta anche questo filone si esaurisce. La società italiana sta cambiando radicalmente con la fine del terrorismo e con una parziale sconfitta della criminalità che ha cambiato registro. Stanno per arrivare il periodo del disimpegno, della ricerca del benessere e del rifiuto delle ideologie. Nel cinema saranno i fratelli Vanzina, figli del grande Steno, a indovinare i nuovi gusti del pubblico realizzando i cinepanettoni, che fanno inorridire la critica cinematografica facendo incassare invece molti soldi ai produttori. Questa nuova stagione, caratterizzata anche dalla nascita delle televisioni commerciali, muterà antropologicamente lo spettatore italiano.

"Milano calibro 9" (1972) di Fernando Di Leo

"Ultimo tango a Parigi" (1972) di Bernardo Bertolucci

"Cadaveri eccellenti" (1976) di Francesco Rosi

"La polizia ringrazia" (1972) di Stefano Vanzina

Pierfranco Bianchetti

Grande successo del festival culturale Buon compleanno Faber in Sardegna

Si è conclusa a metà Marzo l'originale manifestazione culturale dedicata quest'anno a Riace

Marco Asunis

Si è già avuto modo di scrivere nel precedente numero di **Diari di Cineclub** del bel festival culturale *Buon Compleanno Faber 2019*, di cui questa rivista da alcuni anni è convintamente sostenitrice e Media Partner. L'originale e poliedrica manifestazione sarda, imperniata su svariate problematiche di periferia sociale e di emarginazione – quasi a inseguire nell'anima la poetica inquieta e ribelle a favore di negletti e ultimi di Fabrizio De André -, si è conclusa a metà dello scorso mese di Marzo. L'approdo finale è avvenuto nello spazio ampio ed accogliente dell'Aula Magna dell'Istituto Comprensivo di Dolianova, paese del basso Parteolla con antica e ricca vita agricola e vitivinicola testimoniata dalla presenza nel territorio di una importante cantina sociale. Dolianova come paese simbolo, di una comunità legata al lavoro della propria terra che sarebbe senz'altro piaciuta a Faber. Un pubblico partecipe di oltre 500 persone ha accolto in una straordinaria atmosfera empatica l'ultimo speciale ospite, l'artista musicista Mauro Pagani, amico e collaboratore di vecchia data di Fabrizio De André, sollecitato per l'occasione in ricordi e riflessioni generali sui nostri tristi tempi dalla sapiente e sorniona regia del giornalista free lance e artista pure lui Gerardo Ferrara. A fare da preziosa cornice a questo ultimo appuntamento del festival il talentuoso violinista miteleuropeo Michele Gazich, il Coro Inkantos d'Olia diretto dal maestro Boris Smocovich, il gruppo di musicisti Riccardo Pittau, Raoul Moretti, Tonino Macis e Battista Dagnino. In particolare quest'ultimo, con chitarra e voce di resistente cadenza pegliese in terra carlofortina, ha reso pregnante l'anima di Faber e del suo legame stretto tra la Sardegna e la sua Genova. Ricche e partecipate sono state però anche tutte le altre serate del festival nel mese di Marzo, caratterizzate da nuovi luoghi e ospiti rispetto a quelle di febbraio sostenute soprattutto dall'amministrazione comunale di Monserrato, altra realtà atipica per la sua storia antifascista dell'area urbana cagliaritana. Insomma, attraversando uno stesso filo altri ospiti si sono aggiunti, nuove problematiche e intensi momenti di confronto col pubblico si sono ulteriormente sviluppati. Il tema politico culturale è però rimasto lo stesso, quello che ha aleggiato per tutta la manifestazione e che ha avuto come sfondo la storia di Riace. A chiarirne compiutamente lo spirito e il senso di ciò che ha prodotto il festival, in questa stessa rivista di **Diari di Cineclub** ci hanno pensato ancora con i loro interventi proprio il direttore artistico della manifestazione Gerardo Ferrara e Maurizio Del Bufalo, direttore del festival cinematografico dei diritti umani di Napoli, tra gli ospiti di questo affascinate viaggio. Insieme alla musica e al canto che hanno accompagnato tutte le serate, al confronto diretto con chi ha pubblicato storie, come nel caso della brillante calabrese Tiziana Barillà che ha presentato il suo bel libro "Mimì capatosta, Mimmo Lucano e il modello Riace", e a tanti altri momenti di incontro e confronto, di leggerezza riflessione, un ruolo importante lo ha avuto il cinema attraverso la valorizzazione del documentario sociale. Un settore strategico del progetto culturale complessivo sostenuto dalla FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, in cui sono emersi autori nuovi e temi strettamente legati allo spirito del festival. Lo sono stati, ad esempio, raccontando il tema drammatico della migrazione *Il corpo di un migrante deve avere dignità* di Cristina Cattaneo, *Il presagio del ragno* di Giuseppe Casu sul mondo dell'antica pesca delle tonnare ormai in estinzione, *La valigia di Tidiane Cuccu* di Antonio Sanna e Umberto Siotto sulla storia di tziu Antoni Cuccu di San Vito, anziano girovago in feste paesane a vendere sogni con libretti di vecchie poesie di cantadores sardi, continuata dopo la sua morte da un giovane ambulante senegalese. E ancora, con la forte voglia di non smettere di raccontare la fantasia e lo straordinario coraggio di Mimmo Lucano, si è potuto assistere alla visione del corto *Riace, un modello di Accoglienza* di Alessandro Carè. Storie raccontate grazie al cinema, che fanno da spunto ad altre concrete e attuali che viviamo quotidianamente, come quella del senegalese Boucar Wade, che di giorno fa l'ambulante e la sera scrive libri e presenta i suoi racconti in opere teatrali. *Buon Compleanno Faber 2019* è stato anche questo, uno sguardo verso una realtà che tanti oggi vorrebbero far finta che non esistesse. Con uno spirito invece che vuole restare nel solco di andare "in direzione ostinata e contraria", vogliamo rilanciare nuovamente la notizia della nascita del progetto *E' stato il vento*, per far nascere una Fondazione di solidarietà per Riace affinché prosegua il lavoro a sostegno dei migranti di Mimmo Lucano, con un aiuto attivo senza bisogno del sostegno pubblico.

Marco Asunis

Fondazione di solidarietà per Riace

Per sostenere questa operazione nata dall'Associazione Recosol – Rete dei Comuni Solidali si può fare un bonifico su Banca Etica al Comitato E' Stato il Vento all'Iban:
IT48P0501801000000016787921

Riflessioni sul dopo festival culturale di Buon Compleanno Faber

Che grande questo tempo, che solitudine, che bella compagnia…

Gerardo Ferrara

Ancora una volta il progetto Buon compleanno Faber ha assunto le caratteristiche di un luogo di incontro, di scambi, di incroci, di sedimentazioni, elementi tipici del territorio sardo dove, da 7 anni, si svolge il festival. Un movimento di idee, un "luogo del pensiero", per dirla alla Gaber. Una rotta da seguire lungo un mese di avvenimenti, incontri, testimonianze, relazioni umane, "sotto il vento e le vele" del pescatore Faber che diventa sestante, astrolabio, per indagare i fondali dell'attualità. Ripensare De Andrè, non ripensare a De Andrè. Parlare attraverso De Andrè, non parlare di De Andrè. Vorrebbe essere questo il senso di un viaggio intorno ai temi, alla poetica, al pensiero del Poeta-Cantore genovese. Attingere a piene mani al suo *"lascito artistico, intellettuale e spirituale"*. Un tentativo di realizzare una sorta di mosaico *deandreiano* (così come faceva Faber quando approntava la mappatura che gli sarebbe servita per la narrazione) composto di storie, luoghi e genti, da destrutturare dal mosaico stesso e riversare nell'urgente attualità che necessita di una visione altra e consapevole, per riportare *"questo mondo a quote più umane"* come sosteneva lo stesso Fabrizio. La volontà del nostro percorso di intercettare tutte quelle testimonianze di scrittori, attori, artisti, registi, musicisti cantautori e liberi pensatori che non necessariamente attingono alla figura di Fabrizio De Andrè, ma che declinano il loro cammino facendo affiorare tutte quelle *"periferie umane, sociali, politiche e poetiche"* dalle quali Faber ha saputo trarre linfa vitale per essere voce del nostro tempo e profeta indiscusso. Credo sia urgente, quanto ineluttabilmente naturale, *"affrontare"* Fabrizio, oggi, ripensando alle sue scelte di vita che lo hanno portato lontano, negli angoli remoti dell'impero, nelle terre sarde dove *"c'è ancora il tempo e lo spazio per ricominciare"*, dove le genti e le relative storie sono ancora *"una goccia di splendore, di umanità, di verità"*. Ed è opportuno e salvifico ripensare alla sua lucida visione sociale e umana che narra di *"visioni di anime contadine in volo per il mondo"*, citazione che mi riporta all'evocazione tanto poetica quanto potente del cantore sardo Sergio Atzeni, *"passavamo sulla terra leggeri"*.

Come un'anomalia…

Ecco perché Riace, la Riace della comunità rimasta, della comunità che non c'è più, della comunità che verrà. Ecco perché Mimmo Lucano sia risultato in questo nostro festival il naturale portatore del messaggio di Fabrizio. Ecco sollecitata la Riace che c'è in ognuno di noi quando è messo di fronte all'atavico dilemma del restare, del partire del tornare…. Ecco perché ognuno di noi è migrante ogni qualvolta anela ad un'opportunità migliore delle sue condizioni di vita. Ecco perché ognuno di noi diventa "clandestino" quando questa opportunità gli viene preclusa, negata. Così è, *"Mille anni al mondo mille ancora, che bell'inganno sei anima mia e che grande questo tempo, che solitudine, che bella compagnia…"*.

Gerardo Ferrara
direttore artistico di Buon Compleanno Faber

E', convinto di essere un giornalista raccoglitore, portatore e narratore di storie e che la Terra sia di chi la canta…E' convinto che si possa raccontare Fabrizio De Andrè. Per questo in terra sarda, da sei anni, ha dato vita al cantiere aperto e libertario di "Buon compleanno Faber". Soprattutto è convinto di non aver paura dei porti chiusi ma della chiusura del pensiero e dei cuori. Attraverso i social molti lo cercano per curare la sua delirante follia. Ma non lo trovano mai, perché lui sta in mezzo alla gente. Certe volte anche alla Casa della Cultura di Monserrato.

Riflessioni sul dopo festival culturale di Buon Compleanno Faber

Un meeting di pensiero resistente dedicato a Riace

Maurizio Del bufalo

Sbaglia chi pensa che Buon Compleanno Faber (BCF) sia solo un modo per ricordare una delle voci più amate della canzone italiana, o, meglio, del panorama culturale nazionale, Fabrizio de Andrè, Faber appunto. C'è da restare sorpresi dall' ampiezza di orizzonti e dalla disarmante sobrietà di questo appuntamento cagliaritano di cui ho conosciuto e apprezzato i promotori, Gerardo Ferrara e Marco Asunis, e tutto il gruppo di animatori e autori. C'è musica, certo, e pure il desiderio di intercettare nuove tendenze popolari ma c'è tanta passione sociale e desiderio di far rivivere la migliore memoria dei nostri anni, da nord e sud, per amore della cultura e della solidarietà. Dopo aver incontrato Marco Asunis a Napoli, in occasione della giornata per Emergency del X Festival del Cinema dei Diritti Umani, ci eravamo dati appuntamento a Cagliari, per questa edizione speciale di BCF dedicata a Riace e a Domenico Lucano, due icone che, per noi del Festival partenopeo, sono stelle fisse da sempre. Abbiamo scelto di essere presenti alla manifestazione per parlare dell'attacco che il Governo e le Istituzioni di ogni ordine e grado stanno conducendo contro lo spirito cristallino del progetto di ospitalità condotto a Riace, da venti anni, perché

segue a pag. successiva

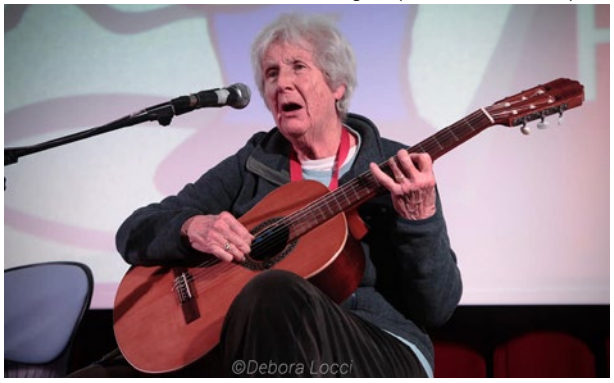
Raffaella Cosentino, giornalista RAI e documentarista. Si occupa di diritti umani, immigrazione e mafie intervistata da Gerardo Ferrara (foto di Debora Locci)

segue da pag. precedente

quello a cui stiamo assistendo paradossale, quasi surreale, se non fosse drammaticamente vero. E' incredibile dover ribadire che Domenico Lucano, solo e coraggioso in una terra popolata da molte "anime nere", sia vittima palese di una persecuzione ideologica per avere praticato l'accoglienza e la solidarietà per migranti e profughi che rischiano la propria esistenza tra i flutti di un mare patrigno che li separa dall'Europa. Questo atteggiamento umano, ancorchè misericordioso, in Italia viene perseguito a termini di legge con il plauso di una consistente parte dell'opinione pubblica mentre noi altri, cittadini stupiti di un Paese oltraggiato quotidianamente da mafie e poteri occulti, ci rifiutiamo di applaudire chi applica i principi che negano i fondamenti della Costituzione e della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani. Come si può accettare che Ministro, forze dell'ordine e Magistratura perseguano con tanta convinzione un uomo solo, accampando miserabili cavilli giudiziari e ammettendo, al tempo stesso, che nessun interesse privato egli abbia mai prodotto? A cosa si sono ridotte la legge e il diritto nel nostro Paese, a stroncare chi difende l'umanità ad ogni costo anche sfidando i limiti della legge? Ecco dunque che la nostra partecipazione a BCF 2019 ci ha dato modo di ribadire la nostra adesione incondizionata a questa idea di umanità rappresentata da Riace e da Domenico Lucano, contro, se così si può dire, la legalità formale dello Stato, dei suoi Ministri, dei suoi Magistrati e Prefetti inflessibili garanti della Norma. E per difendere questo straordinario esempio di umanità abbiamo scelto un film (siamo un Festival di cinema, no?), "Terre impure", che racconta la storia di due sindache calabresi, donne coraggiose ed illuminate, che hanno dovuto soccombere ad un attacco diffamatorio condotto sul filo della più assoluta legalità. La lezione finale, stando alle circostanze raccontate dal film di Raffaella Cosentino, anch'essa donna calabrese e valente giornalista, è che le persone che hanno accusato le due sindache sono state arrestate e processate, ma questo non ha impedito che le carriere politiche delle due donne siano state sacrificate alla più rigorosa obbedienza alla Norma. Insomma, Carolina Girasole ed Elisabetta Tripodi (questi i nomi delle sindache di Isola capo Rizzuto e Rosarno), sono state immolate sull'altare di un processo indiziario, cancellando due amministrazioni antimafia in un'area ad altissima densità criminale, raggiungendo lo scopo che le organizzazioni criminali si erano prefisse. E' triste dirlo, ma le mafie hanno appreso la lezione della legalità e l'hanno piegata a propri fini, evitando l'uso della forza e della lupara che oggi non va più di moda. Poco conta che le accuse principali mosse alle due protagoniste del film vengano poi confutate e che persino le intercettazioni, alla fine, siano risultate trascritte in modo infedele; conta che i nemici della mafia sono stati neutralizzati, a suon di legalità, e questo fa venire i brividi perché la storia continua e si ripete. Il caso delle due sindache, infatti, è stato antesignano del destino di Domenico Lucano, bloccato ed esautorato dalla sua funzione nel momento più pregnante della sua carriera politica ed istituzionale, proprio quando la campagna anti-migranti, condotta dalle destre politiche in tutta Europa, ha raggiunto l'apice, sostenuta dal rifiorire di razzismi e intolleranze che sembravano confinati nel Novecento. Anche qui le accuse mosse a Lucano sono apparse da subito inconsistenti, ma sono bastate a fermare il delicato processo di innovazione istituzionale di cui Domenico è stato protagonista nel suo piccolo paese calabrese, dal 1998 ad oggi. Davanti a frammenti di intercettazioni telefoniche su presunti matrimoni combinati tra migranti e italiani, cadono di colpo venti anni di lotta e di sacrifici che hanno mostrato alcune verità evidenti: i migranti sono indispensabili alla crescita e alla rivitalizzazione delle nostre aree interne del Sud, le migrazioni sono inarrestabili e indispensabili nel mondo globale in cui viviamo e, infine, nessuno ha saputo spendere meglio di Lucano i fondi europei per l'accoglienza e l'integrazione, interpretando con rara umanità il senso della nostra legge più alta, la Costituzione. Ecco dunque il valore della testimonianza del film di Raffaella Cosentino e il senso che ci ha portato a discuterne a BCF 2019. Dobbiamo vigilare perché non è la prima volta che lo Stato e il Diritto tentano di divorare, attraverso la burocrazia, i propri figli migliori, eppure la lotta non si ferma e la speranza non deve morire. E a Riace, contrariamente al caso delle due sindache protagoniste del film della Cosentino, il finale sarà diverso perché in queste settimane è nata la Fondazione "E' stato il vento" che proseguirà, sostenuta dalle risorse di migliaia di persone libere, l'opera dello Sprar che Lucano ha guidato con passione dal 2004 ad oggi. Questo è l'epilogo più bello della storia che abbiamo raccontato a Cagliari, di cui tutti noi ci sentiamo parte, perché amiamo il prossimo e il nostro Paese che non ha bisogno di eroi, ma di fedeli, umili e coraggiosi servitori.

Mimmo Lucano sindaco di Riace

Domenica 24 febbraio, Teatro Alkestis, Cagliari (foto di Debora Locci)



Giovanna Marini, musicista, cantautrice e ricercatrice etnomusicale e folklorista

Casa della cultura di Monserrato: Marco Asunis e Maurizio Del Bufalo (foto di Debora Locci)

Sabato 2 Marzo Spazio Kairós, via Martini 23 Cagliari (foto di Debora Locci)

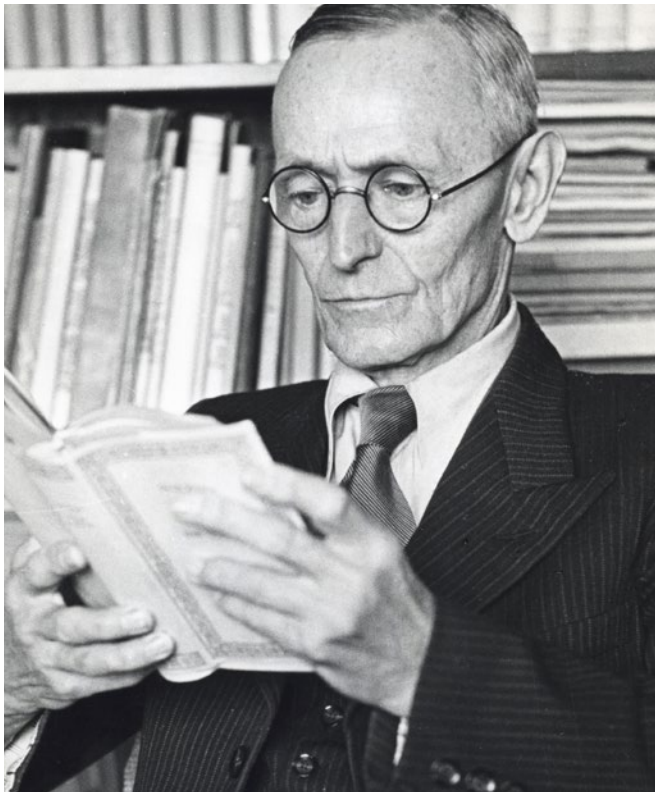
Maurizio Del Bufalo

Herman Hesse, la ricerca di un incontro

"E pensavo dondolato dal vagone "cara amica il tempo prende il tempo dà.../Noi corriamo sempre in una direzione, ma qual sia e che senso abbia chi lo sa.../ Restano I sogni senza tempo, le impressioni di un momento, /Le luci nel buio di case intraviste da un treno:/Siamo qualcosa che non resta, frasi vuote nella testa e il cuore di simboli pieno..."
Incontro, Francesco Guccini

Danilo Loddo

Herman Hesse, scrittore, poeta, aforista, filosofo e pittore tedesco naturalizzato svizzero, insignito del premio Nobel per la letteratura nel 1946, è una personalità che ha suscitato e continua a suscitare impressioni fortemente divergenti: da una parte riceve grande stima da scrittori come Thomas Mann, Thomas Eliot e André Gide, dall'altra grandi critiche, come il rimprovero di essere troppo banale. Dunque, come mai Hesse ancora oggi è amato dal pubblico giovanile? Forse una risposta la si può trovare nell'accanita posizione contro il sistema scolastico occidentale. Sistema che per Hesse fu traumatizzante, tanto che egli quindicenne fuggì dopo soli sette mesi dal seminario di Maulbronn, tentando il suicidio. Non bisogna stupirsi dunque se lo scrittore tedesco combatte tale sistema, anzi si pone come avversario di coloro che di quel sistema sono partecipi. Nel suo racconto *Sotto la ruota*, pubblicato nel 1906, Hesse ci mostra come la scrittura possa lenire ed educare la nascente personalità di un individuo. Infatti in questo tipico racconto di "educazione/formazione" (*Bildungsroman* in tedesco), lo scrittore ci mostra come la scuola possa spezzare una personalità ed una vita. Nel *Demian*, pubblicato nel 1919, Hesse scriverà che "*di scuola in scuola, si ripete lo spettacolo della lotta fra lo spirito e la legge, e noi vediamo di continuo la scuola e lo stato che si affannano a troncare alla radice le poche intelligenze profonde, di autentico valore, che spuntano tutti gli anni. E sono sempre gli odiati dai maestri, quelli che vengono puniti più spesso, quelli che scappano, o che vengono cacciati da scuola ad arricchire il patrimonio spirituale del nostro popolo*". In tutta la sua produzione il poeta ripete incessantemente la sua posizione contro l'occidente, visto come "un mondo accecato dal denaro" (*Il pellegrinaggio in oriente*). Dal punto di vista esteriore, per Hesse l'occidente si concretizza nelle macchine. Non a caso il finale de *Il lupo della steppa* si conclude con una simbolica "lotta fra gli uomini e le macchine", che lascia "dappertutto automobili schiacciate, contorte, mezzo bruciacchiate". Hesse critica aspramente anche gli intellettuali, prole del sistema culturale occidentale. Un attacco è diretto ai media, attraverso i quali gli intellettuali agiscono "*due terzi dei miei concittadini leggono questa razza di giornali, leggono mattina e sera queste parole, vengono lavorati ogni giorno, esortati, aizzati, resi cattivi e malcontenti*". Ma il vero colpo di grazia Hesse lo sferra ne *Il giuoco delle perle di vetro*. Infatti se le macchine erano il simbolo della civiltà tecnologica, le terze pagine dei giornali, erano per lo scrittore il simbolo della cultura di massa, causa della mercificazione e della banalizzazione della cultura. La denuncia e l'analisi di Hesse sono solo l'inizio de *Il giuoco delle perle di vetro*, e vengono confinate in un saggio introduttivo. Infatti se nel il *lupo della steppa* l'attacco alle macchine è la conclusione di un libro di denuncia, il *Giuoco delle perle di vetro* è un libro di proposta, che il poeta descrive sotto forma di utopia. Hesse affronta anche il tema conflittuale fra la scienza e l'arte. Tema ben evidenziato in *Sotto la ruota*, in cui "*la prima ha sempre ragione, senza rendersi utile a nessuno, e la seconda continua a spargere il seme della fede, dell'amore, della consolazione e della bellezza, a dare il presentimento dell'eternità, e trova sempre un terreno fecondo*". In *Narciso e Boccadoro* troviamo l'emblematico dialogo tra il pensatore Narciso e l'artista Boccadoro, qui i due pensieri si contrappongono come modi di vita entrambi accettabili. Sempre in *Demian*, libro che quest'anno compie 100 anni, il poeta scrive "*Io sono stato un uomo che cerca, e ancor oggi lo sono, però non cerco più sopra le stelle e dentro i libri, imparo ad ascoltare gli insegnamenti che il mio sangue mi mormora... La vita di ogni uomo è un cammino verso se stesso, la ricerca di un cammino, la traccia di un sentiero. Mai nessun uomo è stato in tutto e per tutto se stesso; ognuno lotta comunque per diventarlo, uno cupamente, l'altro più luminosamente, ognuno come può*". La vita per Hesse dunque è un continuo cercare, è un tormento, è l'ebrezza dell'effimero, è una sorta di "percorso della caducità", la stessa caducità che accompagna il vagabondaggio di Boccadoro. La vita viene descritta come offuscata dall'ombra della malinconia: "profondità ultima della natura", come diceva il filosofo Friedrich Schelling, che sembra celare in sé il lutto per un bene irrimediabilmente perduto. Si tratta di quella malinconia di cui il poeta si dice "figlio" e a cui sente d'avvicinarsi in ogni momento del suo lungo viaggio. "*Ora conforti tu le membra mie spossate, / hai accolto sul tuo grembo la mia testa/ ora che dai miei viaggi son tornato:/ giacché ogni mio vagare era un venire a te*. (*Alla malinconia*). La stessa malinconia dell'effimero che pervade la stagione ebbra *dell'Ultima estate di Klingsor*, la quale rimanda, forse ad una visione "decadente", nella quale si forma l'ambiguità segreta del romanticismo.


Herman Hesse (1877 - 1962)

Danilo Loddo

Roma: cinema d'autore al Parco della Cellulosa

Stefano Macera

Non c'è dubbio: le vaste periferie del quadrante nord ovest sono, sul piano dei servizi culturali, tra le più sguarnite della Capitale. Ma rappresentano anche, in positivo, un interessante laboratorio dei tentativi compiuti dal basso per riportare l'espressione artistica in zone abbandonate dalle istituzioni. Infatti, nei municipi compresi in questo settore di Roma (il XIII e il XIV), da anni vengono organizzate iniziative ispirate all'idea di una città policentrica, in cui non ci sia più bisogno di spostarsi nei soli quartieri chic per assistere a uno spettacolo teatrale o alla proiezione di un film. Gli esempi, in tal senso, sono numerosi: la stessa *Rete Aurelio in Comune*, di cui ci siamo occupati nel n. 69 di **Diari di Cineclub**, oltre a rivendicare una maggiore partecipazione dei cittadini alla gestione della cosa pubblica, promuove spesso eventi culturali. Ma l'elenco non è solo lungo, ma anche ricco di proposte dal taglio originale. Per dire, nei giorni 21 febbraio e 20 marzo, in un luogo davvero insolito, si è tenuta la proiezione di due film di notevole rilievo artistico e culturale: *Chiedo asilo* (1979) di Marco Ferreri e *Il figlio* (2002) di Jean-Pierre e Luc Dardenne. Ma partiamo, appunto, dal luogo: si tratta di un casale all'interno del Parco della Cellulosa, ampio polmone verde collocato in prossimità del quartiere Casalotti. L'edificio è sede del *Comitato Promotore per la Tutela e la Salvaguardia del Parco della Cellulosa*, realtà nata nel 2005 che si è da subito battuta per la tutela di due aree contigue d'alto valore ambientale, un tempo utilizzate dall'ex *Ente nazionale cellulosa e carta* e poi cadute in stato di abbandono per un lungo periodo. Un'istanza che è stata in primo luogo recepita da un Decreto del Presidente della Regione datato 2006, che ha istituito il Monumento Naturale Parco della Cellulosa. Da quel momento, il Comitato in questione si è fatto carico della meno estesa (circa 14 ettari) tra le due aree, garantendone la manutenzione e la fruizione da parte del pubblico, anche attraverso attività di carattere socio-culturale. Dunque, il Comitato ha sin qui svolto una funzione esemplare sotto almeno due profili: il primo rimanda alla riconquista, per tante persone del quartiere, di quel rapporto diretto con la natura che è uno dei più sicuri antidoti all'alienazione metropolitana. Il secondo rinvia all'intervento su un altro grande problema della città eterna: l'evidente disgregazione del tessuto sociale, che è anche conseguenza della sempre minore presenza di quelle pratiche collettive che ne hanno contraddistinto le periferie per decenni. Coinvolgere un pezzo significativo della popolazione nella gestione/fruizione di un Parco, vissuto come bene comune, vuol dire creare le condizioni affinché nel proprio territorio si riaffermi quel senso della comunità che è indispensabile a un vivere veramente civile. Ora, le proiezioni di cui parliamo sono nate proprio da una collaborazione tra il suddetto Comitato, diverse realtà dell'associazionismo di base e una rivista di cinema online, *Schermaglie – Cinema inoltre* (www.schermaglie.it), che, nei suoi quasi 14 anni di storia, ha saputo conquistare un cospicuo numero di lettori, coinvolgendoli in un percorso conoscitivo mirato a *"raccontare i cambiamenti in atto nella realizzazione e nella visione dei film"* ma anche a creare *"uno spazio di confronto sulle questioni del nostro tempo, oltre il cinema"*. Di più: nell'iniziativa è stata coinvolta anche **Diari di Cineclub,** rappresentata dallo scrivente, cui è stato assegnato il compito, condiviso con Fabrizio Croce di *Schermaglie*, di presentare le due opere. Seguendo lo schema tipico del cineforum, la visione collettiva di ogni film è stata infatti anticipata da due interventi introduttivi non lunghi, ma articolati in modo tale da rendere comunque l'idea delle peculiari poetiche di Ferreri e dei Dardenne, inscindibili peraltro dalla spinta, comune ma diversamente declinata, a cercare forme narrative del tutto nuove, non imprigionate dalla drammaturgia cinematografica classica. A proiezione finita, sono seguiti dei dibattiti piuttosto vivaci, in cui si è cercato collettivamente di mettere a fuoco le implicazioni sociali delle due opere. Del resto, si tratta di film che non potevano non stimolare la più ampia discussione: nel caso di *Chiedo asilo*, per la forma aperta adottata, espressione della volontà di Ferreri di creare un rapporto diverso con il pubblico; per quanto concerne *Il figlio*, in virtù dell'ammirevole essenzialità della messinscena, che sospinge gli spettatori al più diretto contatto con il vissuto dei personaggi e le loro scelte morali. Va poi sottolineato che, promuovendo le due proiezioni nel territorio e sulle reti sociali come facebook, si è messo senza remore l'accento sul loro carattere di stimolo a una discussione collettiva. Nel primo comunicato diffuso pubblicamente, la mini-rassegna ha significativamente assunto il titolo *Appunti ritrovati della Buona Scuola*, alludendo alla pertinenza di entrambe le opere al tema della formazione come veicolo di promozione umana. In sostanza, s'è trattato di una iniziativa perfettamente in linea con la filosofia che da tempo viene veicolata da **Diari di Cineclub**. Perché, senza abbracciare un generico e fuorviante contenutismo, ma anzi muovendo dalla compenetrazione tra scelte formali e visioni del mondo degli autori, si è esaltata la capacità del cinema di offrire angoli visuali inediti su un reale sempre più contraddittorio e assai difficile da leggere rimanendo ancorati agli strumenti interpretativi tradizionali.

Roma. Parco della Cellusosa, monumento naturale

Stefano Macera

Già proletari di tutto il mondo, ri-unitevi

Per una concezione materialistica dell'attualità

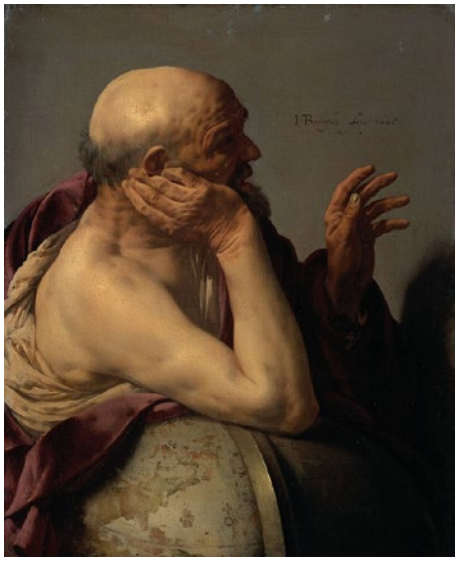
Ricorda: sei solo un attore di un dramma e devi recitarlo, che sia lungo o breve, secondo la volontà del poeta. Se ti capita il ruolo di un mendicante, devi impersonarne il carattere, e così con uno storpio, un re o un cittadino. Il tuo compito è solo quello di recitare la parte assegnata. A qualcun altro di sceglierla.
(Eraclito, citato in Friedhelm Moser, Piccola filosofia per non filosofi, SUPERUE Feltrinelli, MI, 2002)

È in corso un'enorme partita a scacchi - che comprende tutto il mondo - se questo è il mondo naturalmente. Ah, che divertimento! Se potessi partecipare anch'io! Anche solo come pedone, l'importante sarebbe esserci, ma come regina naturalmente sarebbe la cosa più bella di tutte.
(Lewis Carroll, Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie, 1 ed. inglese 1865, 1 ed. italiana 1872)

Chi domina i sentimenti e i pensieri domina gli esseri umani. I potenti lo sanno meglio di chiunque altro e perciò hanno sempre guardato con sospetto i filosofi, gli hanno esiliati o assoldati come prestigiosi buffoni di corte. Alcuni dei più famosi pensatori sono sfuggiti a stento al martirio, altri non ce l'hanno fatta. Perché Socrate fu giustiziato? Perché era un chiacchierone e distoglieva la gente dal lavoro? In tal caso la cicuta si sarebbe esaurita presto ad Atene. L'accusa ufficiale era: Socrate è colpevole di rovinare i giovani e di non onorare gli dèi secondo le usanze, preferendo nuove divinità. In breve: lo si accusava di incendio mentale doloso.
(Friedhelm Moser, Piccola filosofia per non filosofi, SUPERUE Feltrinelli, MI, 2002)

Antonio Loru

Nei primi giorni di febbraio, immediatamente successivi al Festival di Sanremo, come mette giustamente in rilievo Marco Palombi su *Il Fatto quotidiano*, del *17 febbraio ultimo scorso*, (*Rimasugli, Il dibattito post-Sanremo e la guerra civile delle cazzate, pg. 24*) abbiamo fatto il pieno di cazzate, perché Sanremo è il grande cazzaturificio dell'Itaglietta beòta. In Sardegna invece, soprattutto su pastori, prezzo del latte, annessi e sconclusionatamente sconnessi, abbiamo sentito un mare di sciocchezze, luoghi comuni, banalità, slogan e cori da stadio che portano in direzione ostinatamente contraria a quella di un ragionamento serio e intelligente, che è sempre quello di cui abbiamo maledettamente bisogno in queste situazioni, per poter fare qualcosa di davvero utile, nell'immediato ma soprattutto nel medio e lungo periodo. In mezzo a questo mare di lenzuola, fogli di carta e cartoni: *io sto con i pastori sardi*, qualcuno per fortuna ci ha ricordato che i pastori oggi non esistono più, in Europa, in Italia e anche in Sardegna, esistono gli


Eraclito, olio su tavola di Hendrick ter Brugghen, 1628
Rijksmuseum (Amsterdam)

allevatori, gli imprenditori del settore, esistono le aziende; i pascoli, le transumanze, le greggi belanti in movimento, gli armenti muggenti sono poesia, bella grande, alta poesia, nient'altro. Si veda il bel articolo di Francesco Diana: *Pastore o allevatore: assegniamo il giusto significato al termine*, su *La Gazzetta del Medio Campidano, 1 marzo 2019*. Si ri-veda poi *Pastores*, la solita, lucida analisi di un grande intellettuale sardo, *Natalino Piras*, di *Bitti* (NU), su **Diari di Cineclub** di marzo, per capire la differenza tra il parlare a vanvera e fare un'analisi fondata su una concezione sanamente materialistica della realtà dei problemi e sulla loro origine storica, frutto della decisione di pochi e dell'insipiènza e inanità di tanti, rappresentanti politici e soprattutto i rappresentati, che si sono addormentati davanti al televisore con lo smartphone in mano. Siamo con Eraclito, rassegnati alla fatalità del non-essere interpreti critici degli accadimenti e soggetti attivi del cambiamento, o con Lewis Carroll e Alice vogliamo con tutta la forza del desiderio essere non solo partecipi, in seconda o terza fila, ma lì, proprio lì davanti, a chiedere non solo pane, non solo per il nostro io personale, privato, di categoria, ma pane e rose per tutti? In ogni caso è utile riflettere sul monito di Friedhelm Moser sul potere della persuasione, sugli strumenti, oggi infinitamente più potenti di quelli di soli trent'anni addietro, di distrazione di massa, o di persuasione occulta, facce della stessa medaglia, vale a dire della realtà *globale* attuale. Io sto con tutti

segue a pag. successiva

La lotta dei pastori è la lotta di tutti i sardi per la sovranità alimentare, contro la monocultura, per una economia circolare e giusta

segue da pag. precedente

gli sfruttati e gli oppressi di tutto il mondo. Nessuno si salva da solo, in un contesto come l'attuale di povertà economica, miseria intellettuale e morale. Non si può uscire da questa situazione lasciando immutate le regole del gioco, non facendo chiarezza anche dall'interno, non dandosi un'organizzazione autonoma dai soggetti che oggi spadroneggiano sul mercato dei prodotti dell'allevamento, tutto l'allevamento, e dell'agricoltura. E poi non tutti i pastori e gli agricoltori sono uguali e hanno lo stesso potere contrattuale, non solo quando vendono il loro prodotto, latte, formaggi o carni, pomodori, arance, pesche o carciofi, ma quando ricevono, chi li riceve, a vario titolo, dai governi regionali, nazionali o dalla Comunità europea, finanziamenti. Questo vale anche per i suinicoltori, per esempio non è la stessa cosa allevare 100 maiali all'anno, 1000 o decine di migliaia, quando si va a bussare alla porta della politica per chiedere riparo al danno del mancato guadagno per i più svariati motivi; non è la stessa cosa avere aziende di 50, 100 e più ettari di terreno, o dover condurre piccolissime greggi in pochi ettari di terreno presi in affitto. Il mondo delle campagne non è il mondo della classe operaia, che tra l'altro non esiste più in Sardegna da almeno trent'anni, è stata fatta scomparire tra l'indifferenza di tutti. Anche nel vostro, oggi più che mai fondamentale settore o comparto produttivo, come oggi pomposamente si dice, bisognerà pure separare il grano dalla pula o lolla. Certo è urgente in questo momento, (ma lo era anche 2, 5, forse anche 10 anni fa) ricavare immediatamente un reddito ragionevole dalla vendita del latte e della carne, ma se l'obiettivo è solo questo, la rivolta del latte sarà un po' come i tumulti per il pane di manzoniana memoria, magari qualche Renzo, più esuberante e ingenuo degli altri beccherà qualche denuncia, il prezzo pagato per il latte e forse per gli agnelli, per qualche mese sarà più o meno adeguato alle richieste dei pastori, ma passata la buriana, punto e accapo. Febbraio, andiamo. È tempo di votare. Ora in terra di Sardegna i miei pastori prendono il latte e lo buttano a mare. È tempo di elezioni regionali in Sardegna è tempo di raccolto. Qualcuno ha già fiutato l'affare, le mammelle gonfie di voti, e ha munto, ancora una volta voti gettati a mare, per la causa del vero progresso della Sardegna; cavalcata la sempre giovane puledra elettorale, si riporta nella sua povera stalla una cavalla vecchia e sfiduciata, fino alla prossima tornata, la si cavalchi da destra, ed è ancora una volta il turno della destra più becera e arrogante, o da quel guscio vuoto di valori che ci ostiniamo a chiamare sinistra, e la giunta regionale uscente in tutti i sensi, per demeriti propri lo dimostra ad abundantiam. C'è bisogno di tornare alla politica attiva, in prima persona. Siete i rappresentanti principali dell'economia della Sardegna? Diventatene i protagonisti. Al di là della giusta richiesta del prezzo del latte, occupatevi della sanità, regionale e nazionale, di quella degli uomini ma anche di quella che riguarda gli animali. Vi sta bene il carrozzone su cui viaggia il *benessere animale*, parlando con qualcuno di voi parrebbe che qualche perplessità l'abbiate. I vostri figli, naturalmente frequentano la scuola, quella dell'obbligo e le scuole superiori, qualcuno anche l'università. Vi piace la scuola attuale, non avete niente da

Fiorenzo Serra. Regista sardo (1921 - 2005)

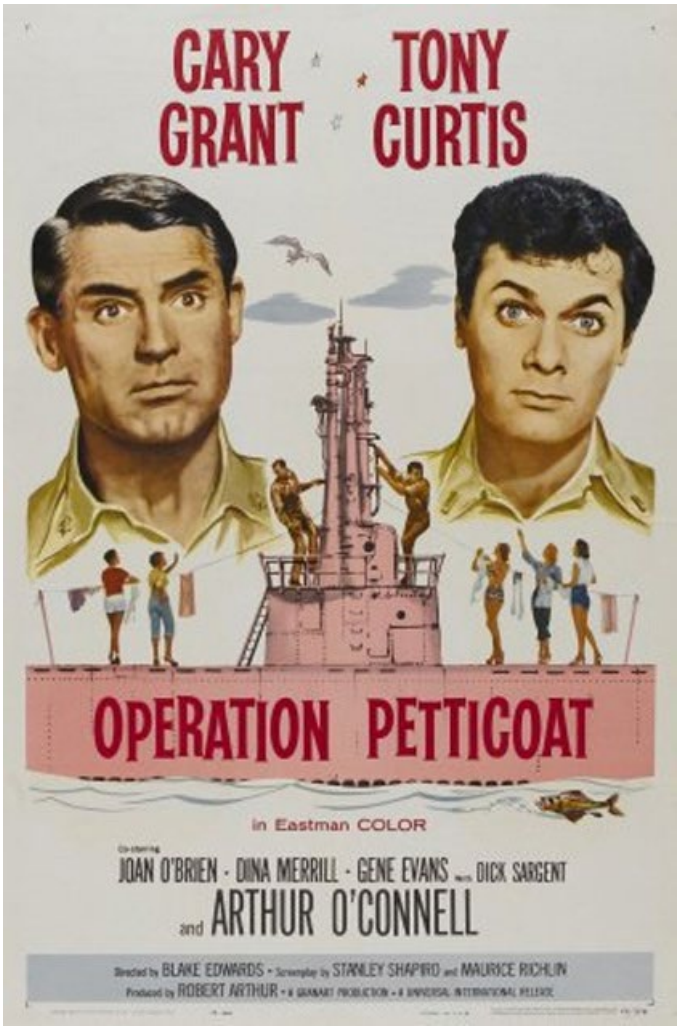
dire, al limite da eccepire, al riguardo? Sapete che in Sardegna una buona fetta di abbandoni scolastici è costituita da figli di pastori? Niente da dire? Sulla disoccupazione intellettuale? Avete mai partecipato a uno sciopero indetto da un'altra categoria, per solidarietà? A una manifestazione studentesca? Siete mai intervenuti con coscienza politica in alcune situazioni di rilevanza generale? Vi si vede però, almeno qui da noi, immancabilmente nelle sagre paesane in onore del santo locale, in compagnia dell'immancabile vescovo, (anche loro sono pastori in verità, e ultimamente a differenza di voi pare non se la passino male). Pensate che questi siano vaneggi che non ci azzeccano un accidente con le vostre sofferenze e con quelle oramai generali, nel Meridione d'Italia e in Sardegna in particolare, ma nel mondo vasto e terribile non è poi così diversa la situazione: pochi, pochissimi ricchi sempre più ricchi, molti, moltissimi, sempre di più, troppi, poveri sempre più poveri. Sono un insegnante, ancora una volta volevo parlare di scuola, ma l'attualità, che non amo fresca di giornata in genere, stavolta urge, e allora devo parlare di pastori, come dire di economia della nostra regione, per niente bella al contrario dei luoghi comuni che invariabilmente seguono il suo nome detto o scritto, nei servizi giornalistici, radio televisivi, nei social, la Sardegna vagheggiata dai ricchi padrun imbecilli di breriana memoria e vabbe', oggi lo ripetono anche gli ultimi peones sottoccupati di braccio e di concetto, e va meno bbe'. L'economia sarda deriva quasi integralmente dal lavoro dei tanti pastori e agricoltori, statisticamente rilevanti in una popolazione che conta oggi poco più di un milione e quattrocentomila abitanti, meno della metà dei residenti romani, dispersi in un territorio che è il terzo per estensione tra le regioni d'Italia, 24.090 km quadrati, subito dopo Sicilia e Piemonte, tutto il resto per l'economia reale, quella che consente alle popolazioni di vivere, più o meno dignitosamente, turismo compreso, è più o meno residuale, si diceva una volta nel linguaggio dell'analisi socio-economia. Cosa conservano gli attuali protagonisti di questa vicenda della visione del mondo, di quella che era la cultura pastorale fino agli inizi degli Anni Settanta? I più vecchi, un ricordo sbiadito dal tempo, il tempo della loro infanzia, che si confonde, è sempre così, era sempre così fino a cinquant'anni fa, quando ancora le storie erano comuni tra le generazioni, avi, padri, madri, figli, e il mondo, almeno il nostro mondo sardo ancora non conosceva la più spietata dittatura di ogni tempo storico, vale a dire del tempo di cui possiamo dar nota, documentare, la dittatura delle multinazionali, e il pastore e l'agricoltore sardo, (ma non è differente per il siciliano, il campano, il campesìno sudamericano, quelli dell'Est europeo, gli africani, gli asiatici), c'è dentro, ne ha accettato il gioco e le sue regole, per poi stupirsi del risultato. I giovani? Oggi, di nome e di fatto in Sardegna, coi voti dei pastori e degli agricoltori sardi vince Salvini, Berlusconi, gli interessi delle grandi multinazionali del turismo, dei costruttori di squallidi resort, divertimentifici tristi concepiti apposta per far pensare sempre di meno, in ossequio al Dio denaro, al rinato mito dell'economia dell'Ottocento de *la mano invisibile*, la ricchezza di uno sarà in qualche modo il benessere di tutti, quando la storia sempre, quella degli ultimi trent'anni in particolare, dimostra, a chi ha occhi per vedere e testa per intendere, che è vero esattamente il contrario. Ma le classi dominanti hanno lavorato sugli occhi, affinché non si veda, sulle teste, affinché non si pensi, dei dominati. Invito tutti a rivedersi i documentari, e le analisi, che gli stessi pastori con gli altri cittadini di Orgosolo facevano allora, nel 1969, della loro occupazione di Pratobello, in risposta all'intimazione da parte dello Stato italiano di trasferire altrove le loro greggi perché quell'area era stata destinata a Poligono di tiro e addestramento dell'Esercito Italiano. Il cinema di Fiorenzo Serra , il documentarismo più attento alle caratteristiche antropologiche e sociologiche di un popolo, *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta, ma anche *Padre Padrone*, di Paolo e Vittorio Taviani, per capire che dentro lo stesso nome, pastore o contadino, in tempi diversi si nascondono, a chi vuole sottrarsi alle fatiche del concetto, realtà profondamente diverse. Oggi il sogno del pastore e del contadino è di diventare imprenditore, soggetto imprenditoriale. Ma il mondo dell'imprenditoria è un mare con tanti pesci, piccoli, medi, grandi, grandissimi, e voraci, dominato dallo squalo multinazionale. Da che mondo abitabile è mondo abitabile, pesce grande mangia pesce piccolo, ma i pesci piccoli possono, compattandosi spaventare il pesce grosso fin anche a farlo scappare, è l'unica possibilità di salvezza. Il mare è soprattutto popolato di pesci piccoli, magari diversi tra di loro, ma piccoli, e da pochi pesci grossi, che raramente si combattono tra di loro.

Antonio Loru

Operazione sottoveste (Operation Petticoat, 1959)

Antonio Falcone

La retrospettiva che il *72esimo Locarno Film Festival* (**7-17** agosto) dedicherà al cineasta americano Blake Edwards (1922-2010), con un cartellone che prevede la totalità dei suoi film in qualità di regista (37 pellicole dal 1955 al 1993) ed una selezione di quelli da lui sceneggiati per altri cineasti, in particolare Richard Quine, oltre ad un'antologia dei suoi celebri lavori televisivi, rappresenterà una ghiotta occasione per esplorare un percorso filmico fra i più personali e affascinanti del cinema americano tra gli anni Cinquanta e Novanta, puntellato da molti titoli misconosciuti e poco visti, sorprendenti e rivelatori, oltre che dai grandi e più famosi capolavori. Edwards, dopo una breve esperienza radiofonica, esordì ad Hollywood dapprima come attore e poi in guisa di sceneggiatore, per arrivare dietro la macchina da presa nel 1955 con *Bring Your Smile Along* (*Quando una ragazza è bella*), cui seguirono altre realizzazioni, anche se sarà il brillante *Operation Petticoat* (*Operazione sottoveste*, 1959), ad evidenziarne il caratteristico tocco: un'ironia arguta, spesso caustica e pungente, la beffarda dissacrazione del genere, in questo caso il film di guerra, ma sempre con un occhio rivolto al passato nel mettere in scena le varie *gag*, rammentando al riguardo l'essenzialità visiva del cinema muto e la prevalenza dell'oggetto sul soggetto in qualità di cardini primari della comicità. Sceneggiato da Stanley Shapiro e Maurice Richlin, che mettono in campo dialoghi piuttosto brillanti, *Operation Petticoat* prende avvio nel 1959, quando Matt T. Sherman (Cary Grant), ammiraglio della Marina Militare degli Stati Uniti, giunge in porto: è in programma la demolizione del *Sea Tiger*, glorioso sottomarino reduce dal II Conflitto. Il nostro entra in quella che era la sua cabina, il diario di bordo è ancora lì, a sfogliarne le pagine la mente ritorna indietro al 10 dicembre 1941, quando il sommergibile, ormeggiato in un porto delle Filippine, subiva un pesante attacco dell'aviazione giapponese; in seguito agli ingenti danni rischiava di non poter più prendere parte ad alcuna missione, ma l'orgoglioso Sherman, al tempo tenente comandante del *Sea Tiger*, otteneva dai superiori il permesso di prendere egualmente il mare dopo le riparazioni essenziali, così da arrivare alla nave appoggio più vicina, magari con un equipaggio ridotto e qualche rimpiazzo. Ecco giungere allora il tenente Nicholas Holden (Tony Curtis), aspetto da fascinoso *dandy* ed una carriera più vicina ai salotti mondani che alla vita militare, ma anche una preziosa attitudine da maneggione: sottomarino e militari vennero così riforniti di quanto la burocrazia tardava ad approvvigionare, dalla carta igienica alla pompa idraulica. Una volta levati gli ormeggi, non senza l'intervento propiziatorio di uno sciamano e con un solo motore funzionante, accompagnato da un sinistro rumore gutturale, le traversie nel corso della missione arrivarono puntuali, da uno scalo non previsto con salita a bordo di cinque donne ufficiali ausiliarie, che muterà non poco il tono della vita a bordo, al siluramento di un camion o all'arruolamento, temporaneo, di un maiale, senza dimenticare la necessità di riverniciare il sottomarino ricorrendo alla miscelazione dei due soli colori disponibili, il minio (rosso) e la biacca (bianca), finché … Pur lontano da opere quali, ad esempio, *Colazione da Tiffany* o *Victor Victoria*, *Operation Petticoat* rappresenta ancora oggi un più che valido esempio di come si possa conferire opportuna sapidità ad una commedia sostanzialmente leggera, aggettivo comunque da intendersi nella sua accezione calviniana, sfruttando con sagacia la bontà della scrittura ed offrendo opportuno spazio e conseguente valorizzazione alle interpretazioni attoriali; il risultato dell'agile ed attenta regia di Edwards, idonea a rendere con vivido realismo anche sequenze come quelle degli attacchi aerei, è una messa alla berlina, graffiante ed irriverente nel suo acre sarcasmo, degli ambienti militari e dei loro componenti, a partire dal rigido ed ineffabile Sherman e del suo orgoglio bellico, messo alle strette e piegato al compromesso dalla disinvoltura esegetica dei regolamenti propria del commilitone Holden, dalla cui contrapposizione caratteriale prendono piede vari spunti ironici che vedono i rispettivi interpreti, Grant e Curtis, concedere opportuno spazio al loro diverso estro umoristico, assecondando una comicità *slapstick*, da cinema muto riprendendo quanto scritto ad inizio articolo. Al primo è sufficiente a far suscitare il riso, senza dimenticarne l'eleganza nel contornare di sottili battute i vari imprevisti, anche un semplice sguardo, di volta in volta, a seconda delle situazioni che si verranno a creare o in cui si troverà coinvolto, compiacente, esprimente disappunto o ferma asserzione, ma anche trattenuta concupiscenza quando le ausiliarie saliranno a bordo del *Sea Tiger*, evento quest'ultimo che darà luogo d'altronde ad episodi dai contorni piccanti neanche tanto reconditi, pur nei limiti del buon gusto, per quanto sia evidente, fra le righe, una certa tendenza al sessismo; riguardo il secondo, non si può non rimarcarne la naturalezza nel rappresentare con fare angelico e scanzonato la classica faccia da schiaffi, al colmo dell'irriverenza nel farsi beffa di qualsivoglia regola istituzionale che ne ostacoli il personale tornaconto. La sua condotta, azzardo, potrebbe rendere in metafora le intenzioni proprie di Edwards, ovvero servirsi di un genere cinematografico e ridimensionarne la portata nell'adattarlo ai propri stilemi sulfurei, i suddetti toni da sberleffo, tra farsa, nel senso nobile del termine, e commedia. Praticamente perfetto il ritmo narrativo, nonostante le due ore di durata, contraddistinto inoltre da un fluido montaggio (Ted J. Kent e Frank Gross) e da un riuscito contrappunto sonoro (David Rose ed Henry Mancini, quest'ultimo non accreditato), volto a sottolineare, ammiccando con le note, accadimenti o situazioni. Sempre godibile e mirabile, *Operation Petticoat* ricevette una nomination agli *Oscar* per la *Miglior Sceneggiatura Originale*, mentre nel 1977 diede ispirazione per una serie televisiva (34 episodi fino al 1979, due stagioni, sulla rete ABC), con John Astin nei panni di Matt T. Sherman e Jamie Lee Curtis, figlia di Tony, in quelli del tenente Barbara Duran.



Antonio Falcone

C'è tempo

Spettatrice Qualunque

La SQ sta passando un momento difficile, è triste di suo e non tollera il clima di "cattivismo" che la circonda. Consapevolmente quindi, colpevolmente consapevole, ha deciso di andare a vedere il film di Walter Veltroni *C'è tempo* che le sembrava un sicuro antidoto a pensieri funesti e rabbie (altrui) non represse. La scrittura della esperta e consolidata sceneggiatrice Doriana Leondeff (rassicurante spalla dell'esordiente Veltroni nel primo lungometraggio di finzione) le offriva qualche speranza di un plot ben strutturato e le cinquanta citazioni cinefile più volte riferite nelle cinquanta volte cinquanta interviste rilasciate dal regista, stuzzicavano la tentazione di testare conoscenze, ricordi e sintonie. La faccia stralunata e sorridente e la corporatura strabordante di Stefano Fresi e il profilo delicato e triste di Giovanni Fuoco (il protagonista di "Incompreso" scongelato per l'occasione con gli stessi abiti intonsi di cinquant'anni fa) le porgevano su un piatto d'argento quelle rassicurazioni gradite a chi cerca nella scelta del cast interpreti gradevoli con caratteristiche fisiognomiche del vicino di casa, appena, appena migliorato da Photoshop. I primi problemi si sono presentati nel trovare dove andare a vedere il film. Nonostante l'SQ, nome omen, non sia una raffinata intenditrice ma solo una Qualsiasi (qualunquistica forse pure) Spettatrice, ha le sue sale preferite e abituali. Quelle sale che garantiscono proiezioni di buon livello, che selezionano prodotti apprezzabili, nelle quali si trovano quasi sempre film che si può raccontare d'aver visto senza vergognarsene (come sta accadendo adesso). Altro indizio meno significativo (capita anche con i film di nicchia), la sala della multisala dove il film veniva proiettato era la saletta più piccola, scamuffa e remota del cinemone, per intenderci quella da trenta posti in cima alle scale, dietro il deposito delle scope. Conquistato il posto, finalmente la SQ vedeva spegnersi le luci e illuminare lo schermo. Le prime immagini la rasserenavano, è vero si comincia con una tragica notizia ma le prime inquadrature sono di case spettacolari e specularmente antitetiche. Quella del ricco bambino è un appartamento di architettura razionalista con pareti concave che celano librerie a soffitto, mobili pregiati e tinte raffinatamente lattee; quella del fratello spiantato con moglie alternativa (ma anche stronzetta e interessata) è una specie di casareccia esposizione di forme d'arte creativa povera, strabordante di oggetti coloratissimi ed originali (tra i quali la pistola a pois di "Dillinger è morto"). Ci sono poi dopo le prime due lacrime del bambino Giovanni, un po' di battute che strappano risate semplici e leggere agli spettatori, per lo più donne, età media quaranta/cinquanta ma anche coppie ed anche un paio di famiglie con bambini al seguito. Cosa rara e apprezzabile, se non si tratta di cartoni. uanti sono i genitori che rischiano di portare minori a vedere un film con loro? Non c'entra la censura e i limiti d'età, è solo qui merito della fiducia che si dà al vecchio Walter. Lui i bambini li ama, li rispetta, dedica loro documentari e libri, ha sempre vivo dentro di sé il bambino che fu. Non scandalizzerebbe mai alcun pargolo, andrebbe anche in Africa ad accudirne i più sfortunati se non sentisse irrefrenabile e impellente la priorità di seguirli in patria, di offrir loro esempi di buone azioni e buone intenzioni. Venti minuti circa scorrono tranquilli, il viaggio dei due fratelli ha inizio, in sala risate discrete e rilassate, bambini tranquilli che non dormono, non strillano, non strattonano i genitori per uscire di corsa, le citazioni cinefile ci sono e si riconoscono facilmente rassicurando gli insicuri ma la trama giunge subito a conclusione: i diversi si somigliano (hanno lo stesso modo di passarsi le mani tra i capelli), fanno pipì insieme, il piccolo soffre di incubi notturni e abbandona il distaccante uso del "lei" per il confidenziale "tu". In poche parole i fratelli si riconoscono come tali, iniziano ad affezionarsi l'uno all'altro, il viaggio subirà delle variazioni sul programma in modo tale da consentire al buon Walter di strizzare l'occhio anche alle nonne affette da alzhaimer (la Laura Efrikian dei musicarelli con Morandi ricorda a chi la riconosce che la giovinezza è ben lontana). Vira quindi il maggiolone, su cui viaggiano per tutto il film i due fratelli, come Bruno Cortona e Roberto Mariani nel "Sorpasso", verso altre destinazioni e vira l'autore verso una storia di primi baci e attrazioni amorose canore. L'imbranato Stefano non riuscirà a mostrarci performance di sesso e ciccia traballante ma il momento è topico, perché vien fuori di botto la "tragedia veltroniana". La SQ lo sa che sta commettendo una scorrettezza mostruosa, che non si giudica ma nemmeno si commenta un'opera confondendola con diverse situazioni di vita e di comportamenti del suo autore. Ma la SQ non è una seria critica, è una libera spettatrice che sproloquia senza pudore e senza remore. Prima che la bella Simona si risvegli, il romantico Stefano poggia un prisma su una scala e lo poggia in modo che i raggi del sole rifrangendosi in esso creino un arcobaleno dentro la stanza. È una citazione sfuggita a tutti i critici autorevoli e importanti che, evidentemente, non sono mai stati bambini. Se di citazione si tratta sappiamo (e lo sappiamo bene, come si vedrà) che il piccolo Walter guardava anche i film che piacevano alle bambine e "*Pollyanna*" ha lasciato in lui un segno profondo. Nessuno l'aveva mai collegato ma le tristi sorti di un glorioso partito, ha modo di temere l'SQ, scaturiscono proprio da Pollyanna e dal suo "gioco della felicità". Pollyanna è la protagonista di due film (il primo muto del 1920, il secondo della Walt Disney del 1960) e di un cartone animato degli anni '80 tratti dal romanzo di Eleanor H. Porter del 1913. È una dodicenne

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cui capitano mille disgrazie. Rimasta orfana è ospitata da una gelida zia e saltando da un albero perderà l'uso delle gambe. Il "gioco della felicità", insegnamento paterno, consisteva nel dispensare a tutti ottimismo, con garbo, influenzando positivamente il prossimo, addestrandosi in modo innaturale ad un persistente stato di felicità. Secondo testi di psicologia comportamentale che la SQ ha facilmente trovato grazie a Google: *"Tale condizione innaturale rischia di innescare una condizione mentale totalmente avulsa e lontana dalla realtà, da cui poi difficilmente si riesce a tornare indietro"*. Il "gioco della felicità" è, di fatto: *"una condizione mentale auto indotta di totale negazione della realtà e, quindi, fortemente invalidante"*. Evitare pensieri negativi, sostituendoli con idee positive di pura fantasia allevia dolore, preoccupazioni e pene ma porta sollievo solo per brevi periodi; protraendo a lungo questo atteggiamento si innesca un meccanismo di negazione degli eventi dolorosi impedendo alla mente di affrontare le difficoltà concrete in maniera costruttiva. Immaginiamo che rischi corre un responsabile di cose pubbliche a gestire un'organizzazione, un'associazione, una città o un ministero con tale approccio? *"L'ottimismo è una fonte di benessere che aiuta a vivere meglio e più serenamente, quello della protagonista letteraria Pollyanna era un ottimismo ottuso, falso, costruito per allontanare dei pensieri negativi, una sorta di muro mentale che però impedisce alla persona di vivere concretamente il quotidiano, fatto di esperienze negative ma anche positive, di momenti tristi ma anche sereni e felici"*. Un muro mentale e non il muro che divideva l'est dall'ovest danneggiò qualcuno prima e tanti di conseguenza. *"Ostinarsi ad un mondo irreale rende insensibili, indifferenti, non influenzabili da nulla, sia in negativo ma anche in positivo. Questa forma di ingenuità emotiva, che può trasformarsi quindi in una e vera e propria sindrome, costringe le persone che vi ricorrono costantemente a non crescere e a non maturare emotivamente ma anche psicologicamente, rimanendo eterni bambini. Questo apparente ottimismo risulta di fatto solo una difesa parossistica, esasperata ed estrema, attraverso l'uso del diniego e della negazione dei fatti, scollando l'individuo dalla realtà circostante, portandolo in una condizione mentale che diviene col tempo patologica e disturbante"*. Capito che danno è stato un certo segretario per una certa formazione politica aver visto e amato Pollyanna e il suo gioco della felicità? Si è data la colpa al povero Occhetto d'aver scambiato una realtà in crisi identitaria con "una formidabile macchina da guerra" e non si era mai indagato sulle responsabilità che Pollyanna, col suo imprinting di irresponsabile bambina, aveva inoculato una sindrome perniciosa nel fanciullino della FGCI. Sindrome non superata ma almeno confessata, anche se ben nascosta, in *C'è tempo* La SQ si sforza di abbandonare queste inopportune e insane elucubrazioni (anche esagerate e estremizzate perché il nostro Walter insensibile non è di certo) e cerca di tornare a quanto non l'ha convinta del film. L'SQ ha trovato totalmente fuori luogo il "pezzo ideologico" della discussione tra Stefano Fresi e Sergie Pierattini. In una scena Pierattini sembra un rivale di Fresi nel corteggiare l'un po' brilla Simona Molinari. Nella discussione della scena che segue si rivela invece un molesto-modesto imprenditore esperto di finanza e incapace di considerare possibile il lavoro di Stefano Fresi come osservatore di arcobaleni._Potrebbe trattarsi del cuore ideologico del film al quale il politico Veltroni vorrebbe affidare il suo messaggio. Risulta soltanto una scena narrativamente del tutto estranea al momento, decontestualizzata rispetto al racconto che l'anima del politico ha imposto alla razionalità del regista. L'ex ministro della cultura vuole far sapere a tutti che non è ottusamente e comunque fautore del mercato ma soprattutto è a favore della creatività. Ultima osservazione critica la SQ la riserva alle ultime scene, all'omaggio che il CP (Cinefilo Puro) WV, dedica a Jean Pierre Léaud. Anche la cinica SQ riconosce a questo CP di essere stato un sempre appassionato spettatore, un critico cinematografico del Venerdì di cui si apprezzavano i giudizi sui film allora in programmazione, un direttore dell'Unità che ha consentito ai suoi lettori collezioni di VHS di indubbio spessore e valore. Qui la SQ rischia di contraddirsi perché l'escamotage dell'autografo invertito, della dedica che il piccolo Giovanni farà al Grande Jean Pierre, è un trovata carina, il problema però è che c'entra questo con tutto il resto? Perché l'autore-regista non ha realizzato un breve e intenso cortometraggio con quest'episodio? Avrebbe regalato una chicca deliziosa ai molti amanti del cinema che ha amato, non avrebbe avuto 250 copie da portare in 250 sale (spesso vuote) ma proiezioni limitate in cineforum selettivamente pieni. Caro Walter, cosa ti sei concesso alle spalle di tutti coloro che sono venuti a vedere il tuo film perché ti chiami Walter Veltroni e non Biagio Vattelappesca? Hai attirato chi si aspettava la storia semplice di due fratelli diversi con un Fresi che si tuffa in una piscina di agriturismo delle placide colline toscane, con la nostalgia dei ghiaccioli che si pagavano in lire, con i colori degli arcobaleni e ne hai approfittato, rendendo stucchevoli le disquisizioni sulla fantasia al potere contro l'aridità della logica di mercato, sfruttando il tuo mito Léaud, incontrato "miracolosamente" a Parigi, spalmando,, con allegre canzonette, abbondanti dosi di melassa pollyannesca sullo schermo. E' volato alto il pallone Super Santos ma poi è atterrato senza che la parabola fosse comprensibile.

S.Q.

Gran finale per la IV edizione di La Spezia Film Festival - Short Movie

Daniele Ceccarini

Dall'otto al 10 marzo si è volta alla Spezia la quarta edizione del La Spezia Film Festival, una manifestazione nata nel 2015 da un'idea di Daniele Ceccarini e Paola Settimini, che l'anno scorso si è arricchito del prestigioso patrocinio della RAI "quale riconoscimento al valore culturale e sociale della manifestazione". Forte di un ottima presenza di pubblico e partecipazione, è oggi diventato una realtà solida e importante, un appuntamento per la città con un rilievo nazionale e internazionale. Negli anni ha visto la presenza di ospiti importanti come il critico Adriano Aprà, uno dei maggiori esperti di cinema in Italia che aveva collaborato con il critico spezzino Enzo Ungari, Alessandro Haber, Gianni Amelio e quest'anno i registi Maurizio Nichetti e Pierre Maillard. La giornata di apertura come di consueto dedicata alla cinematografia straniera ha visto come ospite d'onore il regista svizzero Pierre Maliard che al Cinema Il Nuovo ha incontrato il pubblico e introdotto il suo film Campo Europa girato tra il Villaggio Europa di Corniglia, Riomaggiore e La Spezia e selezionato nel 1984 al Festival di Locarno. Un film dove con uno sguardo poetico, dove l'autore narra la storia di Anna (Valérie Favre), ragazza svizzera in vacanza in Italia, turbata da un tragico dramma esistenziale. Numerosi sono gli scorci spezzini anni Ottanta. Al fianco di Lou Castel, nel cast ci sono anche Camillo Milli, il ducaconte Piermatteo Barambani di Fantozzi, l'attore, il regista teatrale spezzino Roberto Di Maio e un giovanissimo Federico Queni in un ruolo lirico e simbolico. La seconda giornata dedicata ad un maestro del cinema italiano ha visto come ospite d'onore l'attore, mimo, regista e sceneggiatore Maurizio Nichetti. Il regista ha incontrato il pubblico e ha introdotto la proiezione del film che nel 1979 l'ha portato al successo nazionale: Ratataplan. Nella serata ha ricevuto il Premio "La Vela dei Sogni", una scultura in tufo realizzata dalla scultrice Stefania Martinico. E' stata un'occasione importante per celebrare i quarant'anni dal successo di Ratataplan, un film presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, definito "uno straordinario slapstick muto ambientato in mondi emarginati milanesi", che girato in assoluta economia di mezzi per l'epoca, ebbe un grandissimo successo di pubblico e di critica. Un esempio di come si possa far cinema di grande qualità quando si hanno buone idee, dove Nichetti interpreta un personaggio tra Totò e Charlot che affida tutta la sua comunicazione alla mimica. Ambientato come afferma Fernando DI Gianmatteo in una Milano alienata e alienante, simbolo della difficoltà della vita di ogni giorno alle soglie dei difficili anni '80, un tempo di angustie e paure che il folletto Nichetti dissacra allegramente con l'imperturbabilità della marionetta muta alla quale affida le sue fortune di attore. Una novità importante della quarta edizione è stata la sezione dedicata ai film realizzati dai ragazzi delle scuole superiori della provincia che il venerdì mattina si è svolta al Teatro-Cinema Palmaria sotto la guida del professor Moretti. Il festival ha deciso di dedicare uno spazio alla creatività dei giovani al fine di stimolare, attraverso la realizzazione di uno o più cortometraggi, un confronto diretto tra studenti appartenenti a diverse scuole. Alla premiazione era presente il maestro del cinema fantastico Lamberto Bava che da quest'anno si è aggiunto alla giuria del Festival. Il logo di questa edizione è stato deciso attraverso un concorso al quale hanno partecipato gli studenti dell'Istituto di Istruzione Secondaria Superiore "Einaudi Chiodo" vinto da Chiara Cosimi della 5 C. Dopo gli incontri molto partecipati con il regista svizzero Pierre Maillard e Maurizio Nichetti si è conclusa domenica la quarta edizione con la rassegna dei cortometraggi finalisti e la cerimonia finale. A vincere il premio miglior cortometraggio 2019 è stato *Fauves* diretto del canadese Jeremy Comte, ambientato in una miniera, due ragazzi affondano in un gioco di potere apparentemente innocente con Madre Natura come unico osservatore dove il gioco non si rivelerà innocuo come pensavano. Gli altri premi assegnati sono: miglior regia il cortometraggio spagnolo *Ainhoa* di Ivan Sainza Pardo che ha ottenuto anche il premio miglior attrice la giovane protagonista Aurelia Schikarsky, miglior fotografia a Daniele Ciprì per il corto *U muschettieri* di Vito Palumbo, miglior attore Piergiorgio Bellocchio protagonista di *Non è una bufala* di Niccolò Gentili e Ignacio Paurici, miglior sceneggiatura lo spagnolo *El Atraco*, il premio come miglior colonna sonora Paolo Costa per il corto *Per Sempre*, il Premio della Stampa Mama di Eduardo Vieirez e il Premio **Diari di Cineclub**, periodico di cultura e informazione cinematografica importante partner del festival, lo vince *Fauves*.

Daniele Ceccarini

Diari di Cineclub | *media partner*

Maurizio Nichetti, Daniele Ceccarini, Pierre Maillard (foto di Roberto Vendasi)

Pierre Maillard, Daniele Ceccarini, Paola Settimini (foto di Francesco Tassara)

Fauve di Jeremy Comte (Canada)

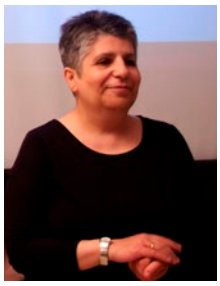
Premio **Diari di Cineclub** a: Fauve di Jeremy Comte (Canada)

La Giuria del Premio ***Diari di Cineclub*** *composta da: Alba Paolini, Angelo Tantaro, Daniela Igliozzi, Elisabetta Pandimiglio, Fabio Massimo Penna, Giulia Zoppi, Leonardo Lauretti, Marco Asunis, Marino Demata, Massimo Dionisi, Massimo Pellegrinotti, Sara Santucci (Presidente), Simone Piccinin Soares, Ugo Baistrocchi, Yala Iachini, dopo aver visionato le 10 opere a lei concesse, cui ha fatto seguito una attenta analisi, ha deliberato di attribuire il premio* ***Diari di Cineclub*** *a:*

FAUVE
di Jeremy Comte
(Canada)

Due ragazzi spensierati giocano a sfidarsi, quasi ad affrontare un rito di passaggio in un ambiente pieno d'insidie, ma affascinante ai loro occhi, anche per la totale assenza di umani. La desolante metafora di una società malata che ti inghiotte senza possibilità di salvezza. Unica altra presenza umana, una donna che appare alla fine della tragedia per poi subito svanire, lasciando il protagonista a una visione rassicurante, forse illusoria.

Riscoprire il regista che amava le donne: Antonio Pietrangeli


Maria Paola Zuccheddu

L'associazione culturale cinematografica Band Apart di Oristano, aderente alla FICC ha reso omaggio al regista Antonio Pietrangeli (Roma 1919 – Gaeta 1968) dedicandogli una rassegna che si è svolta nel mese di febbraio; sono stati programmati tre film rappresentativi della carriera del regista con un'attenzione particolare a quelle opere che meglio rappresentano la modernità di Pietrangeli e la sua naturale propensione alla direzione degli attori e all'equilibrio interno del racconto che lo collocano tra i massimi esponenti della commedia all'italiana. Nato nel 1919, Pietrangeli si laureò in medicina e iniziò giovanissimo a occuparsi di cinema, collaborando come critico cinematografico per varie riviste, e ricoprendo per primo il ruolo di presidente della Federazione italiana dei circoli del cinema. Parallelamente portò avanti l'attività di sceneggiatore collaborando con i grandi registi del tempo, tra cui Visconti, Rossellini e Lattuada. La sua formazione è improntata al neorealismo che Pietrangeli riconosceva come il linguaggio più adatto a rappresentare la durezza del periodo bellico, dell'occupazione nazista in Italia e delle enormi difficoltà del dopoguerra. In seguito, prendendo atto dei cambiamenti in corso nella società italiana, fu tra i primi a tentare un bilancio del neorealismo ancora in corso e a intuire la necessità di un approccio diverso al racconto cinematografico, anche per riconquistare quelle fasce di pubblico che non si sentivano più rappresentate e ricercavano un cinema di pura evasione. Nella commedia all'italiana Pietrangeli trova la dimensione giusta per raccontare un paese in trasformazione, e lo fa senza subire i dettami del genere ma piuttosto adattandolo alle proprie corde, in un'alternanza di risata e malinconia che è la sua cifra più autentica. Il cinema di Antonio Pietrangeli si caratterizza per uno stile molto accurato, per l'utilizzo di flashback talvolta anche molto brevi che sottolineano i momenti cruciali del racconto e guidano lo spettatore nella comprensione di alcuni passaggi narrativi, per l'uso di pianisequenza e inquadrature mai scontate che segnalano la volontà di innovare il linguaggio cinematografico e ne fanno il nostro regista più europeo. I film proposti nella rassegna appartengono alla prima metà degli anni '60, ad una fase in cui Pietrangeli aveva ormai abbandonato la lettura neorealista del racconto da cui era scaturito il primo film, *Il sole negli occhi* (1953) per orientarsi fin da subito verso la commedia. Con il film *La parmigiana* del 1963, parzialmente ispirato al romanzo omonimo di Bruna Piatti, Pietrangeli costruisce il ritratto vivo e intenso di una giovane ragazza attraente e disinibita in una società profondamente ipocrita. Il ruolo della giovane Dora è interpretato da Catherine Spaak, all'epoca non ancora ventenne ma già molto intensa in una delle sue migliori prove d'attrice. Il film racconta una complessa educazione sentimentale e umana attraverso gli incontri di Dora con diversi uomini e il suo concedersi o meno in un'alternanza di episodi che ne mettono in luce il carattere e le debolezze. Sullo sfondo un'Italia in piena ascesa economica, in cui nuove abitudini e riti collettivi stavano modificando gradualmente lo stile di vita. La struttura frammentaria del film, tra episodi autoconclusivi e flashback, tipica del cinema pietrangeliano, è ulteriormente arricchita da morbidi passaggi della m.d.p. su oggetti o elementi di scena, come se tutto fosse un fluire ininterrotto che nasce nella mente della protagonista. I personaggi maschili del film sono attratti dalla ragazza, anche quando il buonsenso e le convenzioni sociali non dovrebbero consentirlo, come nel caso del seminarista e del marito dell'amica di famiglia magistralmente interpretato da Salvo Randone. Sceneggiato dallo stesso Pietrangeli con Ruggero Maccari, Ettore Scola e Stefano Strucchi, con le musiche di Piero Piccioni e le canzoni dell'epoca, il film fu accolto favorevolmente dal pubblico, meno dalla critica. Trattando un tema complesso come l'autodeterminazione della donna nella vita e nelle relazioni sentimentali, il film è tuttora modernissimo. Il secondo film è *Il magnifico cornuto* del 1964; tratto dalla commedia *Le cocu magnifique* di Fernand Crommelynk, segna uno stacco deciso rispetto ai film precedenti: non più protagoniste femminili ma un uomo affetto da morbosa gelosia nei confronti della splendida moglie. Pietrangeli apporta alcune modifiche rispetto al testo originale, ambientando la vicenda a Brescia (non più nelle Fiandre) e trasformando il protagonista in un industriale di cappelli (in origine era uno scrivano). Andrea Artusi, marito ammalato di gelosia, è interpretato con grande efficacia da Ugo Tognazzi, mentre la bella moglie Maria Grazia è Claudia Cardinale. Il film è una commedia briosa che mette alla berlina i vizi di una borghesia di provincia gretta e meschina, che concepisce la vita di coppia come finzione e si ingegna per nascondere le proprie relazioni extraconiugali. La vicenda raccontata è paradossale perché è proprio Andrea, il protagonista, a tradire per primo la moglie, ma inizia subito a sospettare di un amico antiquario che la corteggia; a quel punto scatta in lui un'incontrollabile gelosia che diventa vera e propria ossessione. Pietrangeli si serve della voce fuori campo del protagonista e ne visualizza le fantasie sotto forma di immagini fluttuanti che provocano tanto più dolore in Andrea quanto più sono deliranti e improbabili. Per una volta è un personaggio maschile a prendersi la scena in un film di Pietrangeli, e le donne risultano meno caratterizzate, ma l'attenzione del regista alla coerenza interna del racconto traspare nell'impianto generale del film e nel finale caustico e raggelante. Sceneggiato da Maccari e Scola, Strucchi e Fabbri, e lo stesso Pietrangeli pur non accreditato, il film si avvale delle musiche di Armando Trovajoli. La rassegna si è conclusa con il film *Io la conoscevo bene* del 1965. Il film nasce da un'indagine che Pietrangeli condusse nel 1961 con rigore sociologico, intervistando giovani donne in cerca di successo nel mondo del cinema e della moda; ne emergeva il quadro impietoso di un certo ambiente, cinico e amorale, ben lontano dai sogni un po' ingenui di giovani donne cresciute

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in provincia, senza alcun talento particolare. Da queste interviste Pietrangeli, insieme ai suoi sceneggiatori Ruggero Maccari ed Ettore Scola, trasse una sceneggiatura molto accurata che restò pressoché invariata fino alla fine

(foto di Gianni Mameli)

delle riprese. Si delineò così il personaggio di Adriana, giovane ragazza spensierata dedita ai lavori più disparati in attesa della grande occasione nel cinema, interpretata da Stefania Sandrelli, giovanissima e intensa. Il film è costruito come un mosaico di episodi che mostrano la vita della ragazza a Roma, tra piccoli lavori utili per mantenersi e serate nei locali più in voga con accompagnatori sempre diversi, per poi rientrare nel piccolo appartamento in affitto dove vive sola; spesso il regista si serve di brevi flashback per fornire allo spettatore qualche informazione aggiuntiva che ne delinei meglio la personalità. Non mancano nel film momenti e toni squisitamente comici (il giornalista che scrive l'articolo su Adriana, la lezione collettiva di dizione) e l'intero film è impreziosito dalle canzoni del tempo che sottolineano i momenti più intimi, lo sguardo di Adriana perso sul paesaggio romano e le prove di trucco allo specchio. Pietrangeli segue Adriana nel suo percorso segnato da umiliazioni e relazioni fallimentari che, in apparenza, le scivolano addosso senza intaccarne il buonumore, in realtà la condurranno ad una fine tragica. *Io la conoscevo bene* rappresenta la migliore espressione del cinema di Pietrangeli, per la coerenza del racconto e per la modernità del linguaggio, molto vicino alle nouvelles vagues del periodo. Tra i pregi del film la direzione magistrale degli attori, evidente nella infinita gamma espressiva di Stefania Sandrelli, ma anche nell'interpretazione di Nino Manfredi nel ruolo del press-agent e di Ugo Tognazzi nel ruolo dell'attore caduto in disgrazia che si umilia davanti agli ospiti di una festa. Il film vinse tre Nastri d'argento: miglior regia, miglior sceneggiatura e miglior attore non protagonista a Ugo Tognazzi; Stefania Sandrelli non ricevette premi, ma fu molto apprezzata e la sua Adriana è tra i personaggi più intensi del cinema italiano. La scomparsa prematura di Antonio Pietrangeli ha contribuito a eclissare la sua opera, eppure ancora oggi i suoi film hanno tanto da dire sulle dinamiche sociali, sul ruolo della donna e sulla fragilità della condizione umana, e il suo cinema resta un esempio luminoso della migliore commedia all'italiana.

Maria Paola Zoccheddu

Teatro

La casa nova in scena a Venezia

Debutta la Compagnia Giovani del Teatro Stabile del Veneto

Giuseppe Barbanti

La casa nova, la nuova produzione del Teatro Stabile del Veneto che debutta giovedì 11 aprile (repliche sino a domenica 14) al Teatro Goldoni di Venezia, è il primo passo verso l'attuazione del programma di formazione TeSeO - Teatro Scuola e Occupazione, frutto di un Accordo di Programma tra la Regione del Veneto e il Teatro Stabile del Veneto in collaborazione con Accademia Teatrale Veneta. La nascita della Compagnia Giovani del Teatro Stabile del Veneto è, infatti, una delle quattro fasi in cui si articola il programma TeSeO: la realizzazione ogni anno fino all'annata 2020-21 di una serie di spettacoli teatrali, attraverso cui i giovani formati possano essere inseriti in una compagnia professionale, è una delle fasi del programma pensato per giovani talenti che vogliono intraprendere il mestiere dell'attore. Si tratta di quella conclusiva di un sistema articolato che ne prevede altre tre tra loro collegate: la Propedeutica per intercettare i ragazzi delle scuole superiori che scelgono di seguire i corsi teatrali di base; la Scuola teatrale d'eccellenza con l'obiettivo di formare attori professionisti; la Specialistica che prevede l'avvio di seminari e corsi di specializzazione rivolti a professionisti che operano nei diversi ambiti dello spettacolo dal vivo. Da qui al 2021 saranno 72 i giovani attori diplomati che potranno "entrare in arte" grazie a TeSeO: il numero così elevato è data dall'opportunità che sarà offerta a ciascuno di loro per una sola volta nell'arco del triennio 2019-2021 di partecipare pagati al modulo di formazione di 640 ore spalmate su 4 mesi più che sufficienti a coprire i periodi di durata delle prove di due spettacoli. Per di più in questo lasso di tempo l'ente formatore potrà ricorrere all'impiego di esperti, nello specifico maestri d'armi, mascherai, docenti di canto e danza, per qualificare ulteriormente il livello di preparazione dei giovani interpreti. *La casa nova* è appunto lo spettacolo che apre la serie dei quattro in cartellone nel 2019: oltre a questo di Carlo Goldoni il regista Giuseppe Emiliani dirigerà, infatti, *Uno nessuno e centomila* di Luigi Pirandello, il cui debutto è in programma per la prossima estate a Padova; gli altri due sono canovacci di commedia risalenti al lungo periodo in cui Carlo Goldoni ha risieduto nell'ultima parte della sua vita a Parigi che debutteranno, affidati alle cure di Marco Zoppello, al Teatro Goldoni di Venezia a giugno per esservi rappresentati per tutta la stagione estiva. Ma veniamo a *La casa nova*, un testo goldoniano assente da parecchi decenni dal repertorio delle compagnie primarie italiane "Sono oltre 40 anni, dai tempi in cui venne allestita da Luigi Squarzina al Teatro Stabile di Genova, che l'opera attende un'edizione che dia conto della rivalutazione che ne ha operato la critica negli ultimi vent'anni collocandola fra i testi più significativi che Goldoni ci abbia lasciato – spiega il regista Giuseppe Emiliani – Sono anni quelli a cui risale la sua redazione fra i più fertili per un commediografo che si rivela profondo e acuto lettore dei cambiamenti in atto nella società veneziana attraverso le scelte compiute di aspetti e momenti di cui propone la trasposizione in palcoscenico". *La casa nova* andò, infatti, in scena per il Carnevale del 1761, un anno prima era toccato a *I rusteghi*, negli anni successivi sarà la volta della Trilogia della villeggiatura. "Goldoni risolve in un impeccabile contrappunto gli elementi drammatici e gli effetti comici evidenziati in tuttala loro ricchezza di sfumature. Protagonisti della vicenda sono Anzoletto e Cecilia, novelli sposi alle prese con un oneroso trasloco. – prosegue Emiliani - Cecilia

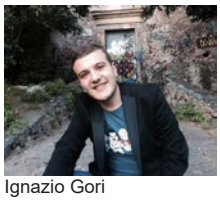
Prove a tavolino della compagnia Giovani

capricciosa, arrivista, amante dell'eleganza e del lusso.Anzoletto è debole, incapace di opporsi alle pretese della consorte. Un affannarsi agitato e confuso anima il microcosmo attorno alla casa dove i due dovranno andare ad abitare. Un andirivieni frenetico, fra le cui pieghe si intuiscono gli sviluppi dell'ultima fertile stagione goldoniana. Intorno alle dinamiche di un banale trasloco l'autore innesca una macchina teatrale perfetta, che mette in luce l'orgoglio fatuo di una classe borghese smaniosa di ostentare finte ricchezze, in preda a un'ossessiva febbre di possesso". Nella Compagnia Giovani sono inseriti due esperti interpreti del repertorio goldoniano, Piergiorgio Fasolo, nei panni del vecchio Cristofolo, deus ex machina della vicenda, e Stefania Felicioli, due premi Ubu per il teatro all'attivo, affiancati da Lucia Schierano. Accanto a loro Simone Babetto, Andrea Bellacicco, Maria Celeste Carobene, Eleonora Panizzo, Cristiano Parolin, Filippo Quezel, Federica Serpe, Leonardo Tosini. Quest'ultimo è anche autore delle musiche. Le scene sono di Federico Cautero, i costumi di Stefano Nicolao. Lo spettacolo andrà in scena nelle stagioni dei principali teatri italiani dal gennaio 2020.

Giuseppe Barbanti

Il sapore del grano (1986)

Storia di un amore puro


Ignazio Gori

Sono in pochi a conoscere Gianni Da Campo - nato a Venezia nel 1943 e morto sempre a Venezia nel 2014 - e questo è un male, perché oltre ad essere stato uno dei più grandi appassionati studiosi dell'opera di Georges Simenon, ha saputo girare tre lungometraggi di una sensibilità e una purezza di sentimenti davvero rara, tanto da attirare le lodi del maestro Valerio Zurlini. Oltre a *Pagine chiuse* (1968), un delicato film che trattava del difficile adattamento di un ragazzino in un collegio religioso, è soprattutto *Il sapore del grano* (1986) che ha catturato la mia attenzione. Già dal titolo si può capire come il segreto bucolico cui allude il regista si celi in uno scrigno contadino, ovvero nella premurosa e calda coltivazione di un sentimento genuino, che rimanda gli spettatori più colti all'Arcadia Ellenica, a un regno dove gli adolescenti maschi erano testimoni di una purezza estetica ed erotica dal valore inestimabile e dunque sacra. Mi permetto di dire che questo è il film che Pier Paolo Pasolini non è mai riuscito a fare a causa di un pudore che lo affliggeva e che in gioventù lo aveva costretto a lasciare il suo amato Friuli, "paese di piogge e primule" e che gli aveva fatto scrivere e chiudere in un cassetto *Atti impuri* e *Amado mio*. Pasolini infatti era maestro di scuola e come il protagonista del film di Da Campo si ritrova con stupore immerso, corpo e sensi, in un'attrazione il cui nome non si può nemmeno sospirare – soprattutto in provincia – quella tra un adulto e un ragazzino adolescente in una fase in cui l'inclinazione sessuale non è ancora nitida. Anche se fatta intuire con un paio di scene "spauracchio" che irritano ed eccitano nella stessa misura il giovane professore, la parola "omosessualità" non viene mai neanche nominata nel film, come non viene (forse) consumata questa passione; ma ciò non è importante ai fini della storia, perché Duilio (il bravissimo Marco Mestriner) figlio di contadini veneti e orfano di madre, sente di amare il suo professore (Lorenzo Lena, bello ma meno bravo, visto in altri due film pruriginosi come *Fotografando Patrizia* e *La Bonne* entrambi di Salvatore Samperi) di un sentimento limpido – quasi impossibile per eccesso di purezza – l'amore dunque che solo una volta capita nella vita; e questo amore, o meglio questa amorosa attenzione, crescente nel film e mascherata dietro sguardi obliqui, sorrisi a fior di labbra, scatti improvvisi di gelosia e strette di mano nella penombra di una stalla, è talmente dirompente e sincera da mandare in crisi il professorino veneziano, il quale non vede, riflessa in uno specchio distorto, che la sua frustrazione da sfogare con Cecilia (Alba Mottura), una ragazza procace ma vuota, ipocrita e avida di sesso, una persona comune, corrotta e promiscua, ben diversa dall'immagine del piccolo Duilio, rustico e tenero, illuminato di poesia, consapevole del suo sentimento più di qualsiasi altra cosa. Duilio diviene presto per Lorenzo il suo personale metronomo del dolore, difatti quando Cecilia chiede a Lorenzo chi sia questo studente meritevole di tanta attenzione, lui risponde con un emblematico "non è uno studente, è uno che mi ha insegnato tutto." La relazione con Cecilia sarà ovviamente destinata al fallimento, perché rimediata e non vera, ma nonostante la consapevolezza di Lorenzo di essere ormai cambiato, alla fine dell'anno scolastico, terminato il periodo di supplenza, sceglierà di andarsene, fuga che è anche paradigma del disperato tentativo di reprimere il sentimento provato per Duilio: qualcosa di più grande di lui, di quello che fino allora aveva creduto di assaporare. Non so quanto ci sia di sognato o trasognato in questa commovente opera di Gianni Da Campo, ma senza dubbio i connubi tra la rustica campagna e il suo mutare di stagioni, tra l'ingenuità dei protagonisti e il bisogno erotico di un contatto, seppur sofferto, hanno elevato maggiormente la già alta poesia di questa sceneggiatura, una storia che avrebbe bisogno di un'altra epoca geologica per essere pienamente capita, anzi, di un'altra società, non perché sia difficile, ma perché l'argomento trattato si è spesso avvalso in passato di un lessico cinematografico volgare o non realistico, o peggio ancora, esplicitato attraverso ipocriti filtri moralistici. Ci sono poche eccezioni, purtroppo, a questa analisi, una tra queste è senz'altro *Pianese Nunzio, 14 anni a maggio* di Antonio Capuano, con un bravissimo Fabrizio Bentivoglio e il giovane Emanuele Gargiulo, anche questa una vicenda dal finale amaro. Quello che ha maggiormente diviso la critica all'uscita del film è il fatto che l'innamoramento descritto non è imposto dal soggetto più grande, ma da quello più piccolo, in modo da suscitare nello spettatore un fascino particolare di spaesamento e di estrema tenerezza (scrive Sandro Penna, un poeta che avrebbe apprezzato questo film immensamente: "La tenerezza tenerezza è detta/se tenerezza cose nuove dètta."); tantomeno si percepisce alcun segno di corruzione, fisica o morale, e non è cosa da poco, perché in questo modo il regista

ha magistralmente eliminato ogni elemento scabroso – scabroso per la critica *tout court* – lasciando ampio respiro a una gradazione di emozioni universali. C'è Pasolini, c'è Penna, c'è Roger Peyrefitte, c'è Umberto Saba e il suo *Ernesto*, c'è Costantinos Kavafis … ma soprattutto c'è una visione personale – autoriale – dell'amore, caratterizzato da un intimismo davvero contagioso, un sentimento che rende gelose quelle persone incapaci di contraccambiare un simile dono, intendo quel sentimento in grado di capovolgere, far disperare, struggere fino alla negazione dell'esistenza. L'atmosfera del film di Da Campo non è quella di un dramma – anche se ne ha alcuni connotati – ma è più simile a un inno alla vita, a un'elegia sospirata d'estate, in riva a un fiume. Poco importa anche che lo stile registico sia approssimativo e le immagini sgranate (il film è stato editato in dvd nel 2011 dalla Ripley's Home Video su interessamento di Sergio Grmek Germani); certo vanno tenute conto le scarse economie di un film indipendente come questo, ma quello che voglio sottolineare è la "pulizia" dell'opera, l'ineccepibilità, quasi miracolosa, della tensione narrativa operata da interpreti quasi tutti – e con l'eccezione di Marina Vlady – non-attori presi dalla strada – non a caso il regista ha ricevuto la targa Kim Arcalli al Laceno d'oro – Festival del Cinema Neorealista del 1986. Non c'è nulla che *Il sapore del grano* ci voglia dire oltre alle immagini finali delle lacrime di Lorenzo che si allontana in taxi mentre Duilio lo rincorre, non ci sono altri messaggi sottintesi, perché l'amore non ha età, giustificazioni, recinti o confini, se non quelli presenti in codici di comportamento rigorosamente autoimposti. Duilio, dodici anni, sferzato da toni angelici e malinconici che solo un Rossellini, un De Sica o Zavattini avrebbero potuto meglio dipingere, si innamora del suo professore e questo amore aiuta l'adulto a capire il suo animo, i suoi limiti; questo amore è un amore maturo e non può essere rieducato a vizio infantile, non può riconoscere o riconoscersi negli ostacoli di una società che non è pronta, o meglio, non è "degna" di tanta lucentezza. Affermava Machado: "Se un seme del pensare potesse ardere/ non nell'amante, ma nell'amore/ si potrebbe vedere la verità più profonda".

Ignazio Gori

Sofia di Meryem Benm'Barek

Presentato nella sezione Un certain régard dell'ultimo Festival di Cannes, Sofia ha cominciato il viaggio in Italia il 14 Marzo grazie alla distribuzione di Cineclub Internazionale, conquistando anche la critica e il pubblico nostrani

Giulia Marras

Donne che parlano. E che decidono, da sole, delle loro sorti. È ciò che essenzialmente succede nel cuore di Sofia, film uscito il 14 Marzo nelle sale più valorose d'Italia. *Donne che parlano* è anche il titolo dell'ultimo romanzo di Miriam Toews (Marcos Y Marcos edizioni), che racconta le conseguenze di un episodio realmente accaduto in una comunità mennonita della Bolivia: dopo la notte, alcune donne si risvegliano doloranti e intontite, spesso sanguinanti; per tutti, era il demonio che le violentava durante la notte, e dio glielo concedeva per punirle dei loro peccati. Poco tempo dopo si scoprì che erano gli stessi uomini della comunità (spesso anche parenti) a drogarle e violarle nel sonno. Toews però immagina quello che avrebbe potuto succedere dopo: una riunione segreta tra donne, alcune incinta dei propri stupratori, per decidere se abbandonare la comunità una volta per tutte, se combattere per rimanere e vendicarsi, o semplicemente perdonare gli uomini. Queste donne non fanno che parlare, confrontarsi, misurare la propria situazione individuale, sociale e culturale, soprattutto in relazione ad una società propriamente patriarcale, per fare una scelta radicale, che potrebbe cambiare la loro vita in meglio o in peggio. Il film d'esordio della regista marocchina Meryem Benm'Barek è collegato da un filo invisibile (e puramente concettuale) a questa storia, molto più chiaro dopo la visione. È un film infatti che, mettendo per un attimo da parte gli eventi principali, si concentra soprattutto sul discorso tra donne e sulla riflessione sul proprio status e sulla scelta del proprio futuro. Anche se qui la protagonista è solo una, Sofia, per l'appunto, intorno a lei gravitano figure femminili decisive e incalzanti. Ambientato nel Marocco contemporaneo, dove il codice penale prevede fino a un anno di reclusione per il sesso al di fuori del matrimonio, la giovane Sofia si scopre incinta, e per giunta sulla via del parto: un caso di diniego di gravidanza, causato dal timore delle reazioni familiari e dalle conseguenze legali che essa comporta. Sofia partorisce segretamente ma deve pretendere il riconoscimento del padre per poter essere libera (o quasi) dai problemi: lui è Omar, ragazzo conosciuto in un call center in cui lavorava e da cui è stata licenziata. Nonostante il suo diniego iniziale, Omar accetta di sposarla, evitando per entrambi la prigione. A spingere Omar a questa decisione, la propria condizione familiare e sociale precaria e gravosa. Se Sofia e i suoi genitori si assestano su un medio benestare, illuminato da un futuro forse migliore, i parenti più prossimi fanno parte di un ricco ceto borghese, influenzato da un matrimonio francese: ecco da dove proviene la cugina Lena, laureanda in Oncologia, che sarà la prima ad aiutare l'ignara Sofia.Ignara e ignorata, Sofia appare nel campo solo dopo diversi minuti di una lunga inquadratura su un salotto da pranzo e i suoi commensali, quando ha inizio il suo pellegrinare. Quasi come una vergine Maria, Sofia abbraccia la figlia improvvisa senza contestare, tacendo, ma solo per poco: quando si tratterà di stabilire la sua posizione, non avrà dubbi. Lena, più ricca, più colta, più bella, ma soprattutto più consapevole, non riuscirà a liberarla dalle scatole sociali in cui è ingabbiata e in cui sta coinvolgendo Omar. Sofia e Lena sono le due facce femminili del Marocco; una tradizionale, ancora soggiogata da uno statuto patriarcale che l'ha cresciuta, l'altra progressista ma soggiogata da un pensiero colonialista che l'ha formata. In questo senso il linguaggio è rivelatore: Sofia non parla bene il francese, Leno lo padroneggia come una lingua madre.

Siamo donne senza voce, afferma Ona, pacata.
Siamo donne fuori dal tempo e dallo spazio,
non parliamo nemmeno la lingua del paese in cui viviamo.
Donne che parlano - Miriam Toews

In questo quadro, nessuna donna è vittima, tutte sono complici. Ed è proprio in questo che il primo lavoro della Benm'Barek conquista: lontano da un femminismo sterile e ossidato, Sofia guarda al ruolo della donna di oggi, parlando ancor prima del contesto socio-economico in cui si sviluppa, e che coinvolge tutti, anche gli uomini. E gli uomini sono relegati a figure di contorno, non per questo meno importanti: lo zio francese di Sofia non ha volto, il padre non ha voce. Il solo a parlare è il poliziotto: la legge. Come nel romanzo della Toews, i colpevoli non compaiono ma sono la causa scatenante del racconto: hanno agito prima, danneggiando, ora sta alle donne prendere il controllo e riparare il male. E anche se Cannes ha ricevuto il premio per la sceneggiatura, la regista, debitrice del cinema di Farhadi, ma anche di Ceylan e Mungiu, gestisce con maestria il non detto con primi piani esplorativi quanto inquisitori. Alla fine - senza spoiler - il matrimonio: non il solito lieto fine delle storie d'amore occidentali, ma un altro gioco di potere: potere dello sguardo femminile, non più subito, ma ancora incastrato. Una presa di coscienza piuttosto, dopo la quale tutto potrà cambiare.

Giulia Marras

Post-apocalittici troppo integrati

Nicola Santagostino

Fin dagli albori della storia l'essere umano ha sentito dentro di sé la necessità di chiedersi "cosa sarebbe accaduto dopo la fine", non importa se questa fine fosse quella del singolo individuo o del mondo. Gran parte delle religioni, infatti, contengono al loro interno quello che viene generalmente definita "l'Apocalisse", un momento che in alcuni casi essa rappresenta il passaggio da un'età del mondo ad un'altra, in altri semplicemente la conclusione della storia del mondo a cui seguirà altro. Insomma: l'ultimo chiuda la porta e spenga la luce. Questo senso di imminente arrivo della fine spesso esce dal mondo delle religioni e contamina il mondo della fiction, merito di quel meraviglioso Linguaggio della Notte tanto caro a Ursula K. LeGuin che spesso ha il dono di essere più onesto della realtà. Non è quindi un caso se nella filmografia del post Seconda Guerra Mondiale troviamo un gran numero di lavori riguardanti quello che accadrà "dopo la Bomba": Hiroshima e Nagasaki sono impresse nella mente di tutti e le tensioni tra America e URSS, entrambe dotate di tecnologie belliche devastanti, fan temere che ormai l'Orologio dell'Apocalisse stia per scoccare la Mezzanotte. L'innocenza degli anni '70, però, farà sì che "il mondo dopo la fine del mondo" generi un immaginario sicuramente crudele, bizzarro e spietato ma dove la razza umana o, chi per essa, in qualche modo riesce a sopravvivere. L'atomo è ancora fonte di meraviglia e viene visto come pieno di potenzialità misteriose e non è infatti un caso se gran parte della mitologia supereroistica in qualche modo si leghi ad esso (basti pensare ai famosi X-Men della Marvel, detti anche "Figli dell'Atomo"). Con gli anni, però, le radiazioni iniziano a mostrare il loro lato più realistico e oscuro e il mondo deve farne i conti: la Bomba e le conseguenze da essa generate non saranno l'inizio di un qualcosa di nuovo, ma solo la fine di tutto, inoltre i temi legati all'ecologia e alla crisi delle risorse cominciano a farsi sempre più presenti nel quotidiano e quella sensazione di fine della storia si fa sempre più pressante. Gli anni successivi non aiuteranno di certo, regalando la sensazione di un mondo fatto di continute cadute da cui diviene sempre più difficile rialzarsi (pensiamo, ad esempio, alle conseguenze dell'Undici Settembre o alla Crisi che ha distrutto i sogni opulenza dell'Occidente). La nostra società si trova quindi davanti alla sua slow apocalypse, e la domanda che si pone è: esisterà un "dopo"? La risposta più probabile è no. Siamo troppo iperspecializzati ormai, incapaci di sopravvivere a una natura che ormai non conosciamo più e troppo dipendenti da una tecnologia sempre più presente nel quotidiano. Anche la fiction di conseguenza inizia a reagire a questo e il postapolittico, almeno secondo il sottoscritto, si divide in due grossi filoni. Se da una parte abbiamo storie di sopravvivenza in cui l'eroismo o il sacrificio sono solo orpelli inutili, pensiamo a *The Road* il film di John Hillcoat - tratto dall'omonimo romanzo di Cormac McCarthy - dove la specie umana è in un lento e doloroso declino sotto il gelido sguardo di un inverno (forse nucleare, o quantomeno il testo originale lascia intendere questo) e dove la sopravvivenza ormai non segue la legge del più forte ma solo quella della disperazione, dall'altra possiamo mettere sulla tavola un *Mad Max: Fury Road*. Lungi da me criticare un film che di sicuro ha una struttura narrativa interessante e dei personaggi costruiti in maniera talmente approfondita da diventare un esempio di female empowerment, ma reputo Mad Max: Fury Road un post-apocalittico classico? Sinceramente no. In *Fury Road* il post-apocalittico è una scenografia davanti a cui si svolge la storia, ma se la avessimo ambientata su un pianeta desertico e privo di risorse non avrebbe avuto nessun tipo di cambiamento. Ormai il dado è tratto da molti anni e *Fury Road* lo accetta non ponendoci neanche il dubbio di cosa sia accaduto in passato o sbattendoci in faccia la stupidità della specie umana che ha portato a questa situazione: il mondo è finito e le persone hanno fatto i conti con questo, la razza umana è già oltre, vive già nel "mondo dopo la fine del mondo", più simili a dei coloni su di un pianeta alieno. La sopravvivenza diviene quindi solo quella del nomade del deserto e non più quella dell'erede della Caduta, e così ci possiamo permettere di spingere l'acceleratore e di andare oltre le convenzioni etiche e morali tanto care all'umanità, ma non spinti dalla disperazione o dalla necessità di tenere in piedi un barlume di qualcosa che non si sa più definire. E così nel mondo della fiction ci troviamo davanti a due filoni: da una parte la disperazione del realismo (*The Walking Dead*, dove i veri morti che camminano sono gli esseri umani o *Sine Requie* gioco di Ruolo di Matteo Curtini e Leonardo Moretti edito da Serpentarium dove pur di sopravvivere ai Morti risvegliatisi dopo la Seconda Guerra Mondiale l'umanità cede ai più feroci compromessi, non a caso il motto del gioco è "Solo cieca ferocia") e dall'altra un "mondo dopo la fine del mondo" in cui possiamo osare e mischiare insieme qualsiasi genere senza porci troppi problemi poiché la vera fine non è quella dell'umanità ma quella dei limiti. Alcuni interessanti esempi non filmici di quest'ultimo stile possono essere *Far Cry 5 New Dawn* dove, dopo una guerra nucleare, il mondo invece di diventare un arido deserto vive una seconda vita per merito del Bloom, un esplodere della natura in tutte le sue forme e colori, specialmente il rosa shocking, e *Nameless Land* di Simone Morini, un gioco di ruolo edito da Eleven Aces, dove passiamo senza colpo ferire da biomacchine senzienti alle Terre di Tiamat, una landa da incubo che pare immaginata da David Croneberg, a zone di mare dove le persone si vestono come i pirati dell'immaginario comune per poi toccare veri e propri squarci nello spazio e nel tempo. Questa piccola carrellata, con cui spero di avere interessato voi lettori, si conclude quindi con la spiegazione titolo: la post-apocalisse esiste ancora, forse non è più quella che ci immaginiamo, ma solo perché si è semplicemente troppo integrata a noi e all'unica verità che sappiamo: quando l'ultima bomba cadrà qualsiasi cosa verrà dopo non sarà un "dopo", ma un qualcosa di totalmente nuovo.

Far cry new dawn

Nameless Land, illustrazione interna tratta da I giorni delle fiamme

Nicola Santagostino

Si occupa del settore nerd da diversi anni. Attualmente collabora con alcuni giochi di ruolo italiani, oltre a tenere eventi, da relatore, su temi legati al fantastico e alla critica cinematografica. Tra i suoi più recenti vale la pena segnalare: "Plasmare i confini del reale – Il cinema di David Cronenberg".

La simbologia visuale del movimento

Carmen De Stasio

Quale rilevanza inconsapevole hanno i numeri. Un'estremizzazione paradossale porta talora a confondere l'ordine dei numeri con uno scenario non avulso da intime riflessioni, alle quali è possibile accedere soltanto nell'impressione scenica di numeri. Controverso in una strenua indifferenza o facilitato in semplice assenso, il mio dire si disperderebbe in liquidità, se non riferissi di una simbologia visuale che, nei numeri del tempo, riscrive la memoria di Gloria Swanson, di colei che nel cinema è simbolo visuale di movimento. In questa sembianza, di Gloria Swanson resta l'immagine complessa della protagonista di *Viale del tramonto*. Un ingegno avrebbe all'epoca decretato che quel nome seguito da un umbratile attributo – e pure eponimo di un viale esistente a Los Angeles – entrasse nella tormentata colloquialità fino a disperdersi tra storture linguistiche falcidiate da ridondanza. *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, nel titolo originale del film diretto da Billy Wilder) decreta l'universalità dell'aspra realtà divistica di ogni tempo in un mondo che è sempre altro, nel quale l'intonazione consacra la specularità in un simbolo di sogno che mai si frange perché mai sostenuto da verificabilità, epperò presente in un'iconografia sulla quale la visualità è destinata a permanere in quanto diffuso onirico prestato a un pubblico ambizioso di possedere gli angoli remoti di una realtà distratta dalla parola detta e incatenata al volto, a un gesto e a luoghi memorabili, nella frenesia di una parvenza che è patina e, intimamente, macchina corrosiva. Diva e star abitatrice di un mondo composto nell'impressiva imponenza della plasticità mutevole e densa di significati del volto-gesto, nella pellicola la Swanson rappresenta, più di altri colleghi dello star-system cinematografico, la conseguenza algebrica di motivi che nel muto avevano accompagnato al vivere il regno extra-ordinario della reciproca comprensione scenica. Guardarsi e sprofondare per approfondire. Guardare per esplorare e, infine, acquisire il magnetismo necessario alla magistrale eloquenza dello svolgimento. Un tratto emblematico coglie pure l'ambiente simbiotico dello spazio con la sagomatura dei corpi e i loro movimenti cadenzati, nei quali è la fulmineità del pensiero motivato. Questo conforta il silenzio scenico che la diva Swanson – nel personaggio della ex diva Norma Desmond, refrattario a riconoscere il tramonto – ripercorre come momento inevaso di prospettive deragliate. Gloria-Norma è il centro pulsante della pellicola senza frammenti; apostrofata in un'interezza che s'ingloba in una vita valevole per la luce artificiale dei riflettori e che fa apparire bistrato il vero in inverosimile e viceversa. In effetti, in *Viale del tramonto* Gloria Swanson trattiene la vitalità del significativo muoversi; gestisce le intenzioni in una drammaticità che si trasforma continuamente e che, sprezzante, dissuade altresì la trama intesa banalmente come *noir* e che tale non è, se non come oscurità animata da deviazioni comportamentali, alle quali non occorre dar grande voce perché emergano riflesse in scandalosi fregi di modelli visuali inafferrabili e pure inesistenti. La drammaticità si trasforma da subito in una sceneggiatura che non ha alcun bisogno di spiegarsi, possedendo una propria voce comunicazionale sollecitata da estranee e sporadiche parole, di tal spessore da invadere ciascun punto remoto della scena alla maniera di un dipinto meta-oggettivo di Pontormo. La pellicola così fluisce in una dualità che presto trasla in unicità senza equivoci. Le parole alterate, come le immagini, subissanti si amalgamano con modalità contrapposte, sì che la tensione consegna allo spettatore l'egida di comprimario a uno scenario di apocalittico sembiante, da conciliare tanto con l'oscurità che con una luce piena e, al contempo, nullificata. O, per altri aspetti, pietrificata. In *Viale del tramonto* scenari fragili, pur nella sontuosità, contribuiscono a deragliare tanto la simbologia che la metafora in un'astrusità visuale, viscerale, talora in un'assenza prospettica deviata da fenomeni accecanti di fascino che defluiscono con inverosimile normalità. È la normalità dell'assurdo, graziata nel film dalla performance dei protagonisti: dalla stessa Swanson, encomiabile nella distrofica e compatta dimensione allucinata per assenza di plausi vitalizzanti, assimilabile all'unico abitante vanitoso del pianeta n. 2 de *Il piccolo principe* (*Per i vanitosi tutti gli altri uomini sono degli ammiratori*[1]), a W. Holden (alias Joe Gillis, soggettista in cerca di fortuna nella Hollywood disincantata rispetto a un divismo che dilania, anziché prosperare), fino a Erich Von Stroheim, qui nelle vesti dell'autorevole e puntuale maggiordomo, ex regista ed ex marito della diva Norma, nella cui figura si rifrange lo sguardo sterile di un sogno estinto nel magma indisposto a porsi ai margini dell'inquietudine. Tutto ciò calibra il carattere che dal 1950 (anno di lancio del film) avrebbe avuto risonanza con il teatro dell'assurdo di Beckett, soprattutto con la provvidenziale non-presenza autoritaria di un qualsiasi Godot, nel quale insiste l'attitudine a riporre altrove il proprio quid linguistico senza nulla concedere a uno sforzo di vita, pur se infittita dalla languida illusione affinché qualcosa accada come nella profezia lieta delle fiabe. Nel film l'accadimento sommo si realizza e dà mimetica voce al deragliamento individuale che nuovamente agisce su un piano disatteso, nel quale la protagonista ricompone il suo esistere nell'effimero cinematografico, nei resti di un viale ardimentoso che a nulla conduce; che è reale-surreale nella metafora di gradini percorsi nel composto declino di non-vita, lungo un tracciato irrimediabilmente incompiuto.

Gloria Swanson in Viale del Tramonto (1950) di Billy Wilder

Eric Von Stroheim, William Holden, Gloria Swanson in "Viale del Tramonto"

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
La parola e la trama – Dal teatro al cinema

1 *A. de Saint Exupéry, Il piccolo principe (/1943), Bompiani, Milano, 1995, p. 55*

Vis comica nel cinema al femminile

Lucia Bruni

"Quello che i giovanotti dire e quello che pensare essere due cose diverse", sentenzia Mami a Rossella in *Via col vento*, celeberrimo film del 1939 diretto da Victor Fleming, poiché la ragazza ribatte sui gusti maschili e non intende sottostare a certe regole di seriosità nel comportamento imposte dal costume dell'epoca, le quali, oltre al morigerato appetito e a una parvenza di estreme fragilità nelle ragazze, comprendevano la rinuncia alla risata fragorosa, allo scherzo ammiccante, o a qualche gesto canzonatorio. E' vero che da allora sono passati centocinquant'anni, nel frattempo la donna ha guadagnato molto terreno in fatto di autonomia, diritti e elasticità di costumi, ma è altrettanto vero che nel mondo dello spettacolo, le attrici coniugate al comico sono assai rare (ricordiamo Lea Giunchi, attrice del muto che veniva dal circo e che si ritirerà nel 1919, considerata la prima donna comica) e la proliferazione nel cinema, per altro mai numerosa, avverrà solo dalla metà del secolo scorso. Perché non abbiamo al femminile un Totò, un Macario, un Buster Keaton, uno Charlot, un Louis de Funès o una coppia Stanlio e Ollio, oppure delle "sorelle Marx"? Forse uno dei motivi sta a monte della stessa comicità, nella genesi dell'umorismo. Insomma, perché ridiamo? Pare che la teoria più ampia risalga ai filosofi greci: quella della superiorità; ovvero, ridiamo delle sventure altrui (o di un me stesso ormai passato) perché ci fanno sentire superiori. E' invece del Settecento la prima formulazione della teoria del sollievo, la cui versione più nota però è quella successiva, di Freud: la risata ci permette di allentare una tensione e liberare così "l'energia psichica" che si era accumulata. Perciò fanno ridere temi tabù come quelli escatologici o sessuali, notava appunto Freud; quando arriva la battuta, le energie che usavamo per reprimere le emozioni sconvenienti come il desiderio o l'ostilità non sono più necessarie e si liberano nella risata. Da non confondere con l'elementare umorismo della *slapstick*, il sottogenere del muto statunitense anni Venti, che si basa sulla comicità di gag semplici ed efficaci che sfruttano il linguaggio del corpo (le famigerate "torte in faccia"). Ma l'umorismo ha diversi aspetti. Secondo David Cheng, psicologo e ricercatore all'Università del Nuovo Galles del Sud, in Australia, ridere è un ottimo modo per rimanere focalizzati su ciò che richiede tenacia e sacrificio, due qualità essenziali per ritrovare uno stato di benessere generale e portare a frutto il meglio del nostro lavoro. Del resto si sa che una battuta ben riuscita può fare miracoli: stempera lo stress, mette le persone a proprio agio e favorisce un clima di reciproche fiducie. E arriviamo a un altro lato dell'umorismo. Secondo uno studio citato dal mensile di neuroscienze Mind, diverse ricerche hanno collegato l'intelligenza al successo nelle scelte del partner: una persona intelligente risulta attraente fintanto che ha uno spiccato senso dell'umorismo. Una di queste ricerche evidenzia che in genere i maschi scherzano più delle femmine e il senso dell'umorismo serve da collante per far bella figura e farsi apprezzare. Ma dobbiamo anche riconoscere che alcune persone hanno più humor di altre. Come in qualunque comportamento legato alla propria personalità, c'è chi più di altri è portato a fare dell'humor, come c'è chi ha la battuta pronta e chi non riesce a ricordare neanche una barzelletta, chi apprezza i giochi di parole e chi preferisce guardare un video divertente. In genere nella nostra società, da sempre gli uomini fanno più battute delle donne; una prova che, secondo alcuni ricercatori supporta la *Sexual Signaling Hipothesis*. Vale a dire, i maschi userebbero lo humor per segnalare (a livello inconscio) il proprio sex appeal. In pratica si è visto che chi ha un'intelligenza emotiva ben sviluppata tende a ricorrere allo humor per consolidare i propri rapporti sociali. Oltre a saper gestire bene le emozioni proprie e altrui, queste persone risultano simpatiche. Un altro lato della personalità che influisce sul senso dell'umorismo è l'espansività: di solito gli estroversi fanno uso (e apprezzano) dello humor più spesso degli introversi. A tutta prima può sembrare che questa ampia trattazione poco abbia a che vedere con il nostro argomento legato alla comicità femminile ma non è così. Tornando alla frase che apre l'articolo, viene evidenziato in modo molto rigoroso, in armonia con quelli che erano i dettami del costume dell'epoca, che le donne "perbene" dovevano tenere un contegno misurato e serioso, addirittura scontroso, attente a usare un linguaggio privo di ironie, doppi sensi o eccessive euforie, per non dare adito a pensieri licenziosi e libertini. Del resto sempre in *Via col vento*, ne abbiamo un esempio in Bella Watling, la prostituta di Atlanta (personaggio per altro assai positivo), che nelle sue risate e sibilline battute, rivela alcuni lati poco apprezzabili del proprio mestiere. Anche nel film *Piccole donne* (1949, diretto da Mervyn LeRoy), qual è la reazione delle sorelle di fronte alle briose esuberanze dell'indomita e trasgressiva Jo? Riprovazione, indignazione, rifiuto. Direi che questa sorta di laccio comportamentale la donna l'ha portato con sé fino almeno a una ottantina di anni fa e il cinema non fa eccezione. A cavallo fra le due guerre infatti, il ruolo femminile nei film tendeva a mostrare due diversi volti: quello perverso e quello angelico. Ossia, la donna cattiva, *femme fatale*, determinata a raggiungere i propri scopi a ogni costo e quella soave, incantevole, benevola, spesso vittima di uomini depravati o avversi destini. L'ironia, lo humor, il *nonsense* non le si addicevano, non erano consoni alla raffigurazione che l'immaginario collettivo doveva farsi di lei. Negli Stati Uniti degli anni Trenta /Quaranta, si afferma la *screwball comedy*, ossia "commedia bizzarra o svitata", dove si inaugurano parti femminili brillanti che sconfinando nel paradosso divengono oggetto di comicità. Uno per tutti le due vecchie zie nel celeberrimo *Arsenic and Old Lace* ("Arsenico e vecchi merletti") del 1944, diretto da Frank Capra, dove Josephine Hull e Jean Adair, sorreggono egregiamente le assurdità delle circostanze accanto allo straordinario Cary Grant; oppure *Bachelor Mother* ("Situazione imbarazzante") del 1939, diretto da Garson Kanin che ci mostra il dinamico umorismo di Ginger Roger; o ancora, sempre con il brio della Roger, *The Major and the Minor* ("Frutto proibito") del 1942, diretto da Billy Wilder, solo per citarne alcuni. Qualcosa di simile nasce anche qui da noi con il "Cinema dei telefoni bianchi", sorta di commedia/farsa cinematografica ma con tutt'altri intenti (non proprio esemplari) di tutt'altro taglio e verve qualitativa, in voga tra il 1936 ed il 1943. Abbiamo modo di apprezzare una sfrontata, ma pur sempre pudica Elsa Merlini nel film *Trenta secondi d'amore* (1936) diretto da Mario Bonnard, oppure la "comica siciliana "Rosina Anselmi in *Gatta ci cova* (1937) diretto da Gennaro Righelli, o ancora, sempre Elsa Merlini in *Ai vostri ordini signora...* (1938) per la regia di Mario Mattoli, tanto per fare qualche esempio. Dobbiamo attendere attrici come Tina Pica che dal teatro passò al muto, e attiva fino agli anni Sessanta, la quale puntava molto sulla scarsissima se non nulla avvenenza, ma la sua comicità si limitava a certi espedienti di intrigo o di battute divertenti.

Tina Pica (Napoli 1884 - 1968)

Quando la donna (fine anni Cinquanta) è riuscita a liberarsi dal guinzaglio di quel perbenismo che la teneva legata a pesanti convenzioni relazionali, il mondo dello spettacolo, in particolare il cinema, si è arricchito di figure di notevole spicco professionale e benché sia ancora valida la costante che "Anche far ridere è più difficile per una donna", come ha affermato qualche tempo fa la conduttrice Cinzia Marseglia in Tv, non mancano donne che ci portano nell'universo della comicità con una disinvoltura e un *savoir-faire* affatto trascurabile. Cito una per tutte Bice Valori rinviando a una trattazione più ampia, da un recente ieri a un oggi, che ci consentirà di rendere giustizia alla donna in questo ruolo così difficile ma ricco, curioso e avvincente.

Lucia Bruni

Stan&Ollie, il grande puzzle

Enzo Pio Pignatiello

Ridere è proprio dell'uomo scrive Rabelais, e Bergson: "non c'è niente di comico fuori da quello che è propriamente umano". Con questi molti scrittori e filosofi, partendo da Aristotele s'interessarono a questo fenomeno, preoccupati di conoscere le origini e le ragioni, si ritrovarono davanti allo stesso concetto, per l'uomo ridere diviene una necessità spirituale, un bisogno permanente di ottimismo e di buon umore, richiesto dal ritmo frenetico della vita moderna. "Basta vederli, anche se non fanno niente": così il regista e comico francese Pierre Etaix ben sintetizza il potere della più famosa coppia di comici mai apparsa sugli schermi, ovvero Laurel e Hardy, affettuosamente noti come Stan e Ollie. Conosciuti ovunque, capaci di strappare sempre un sorriso, anche dopo ripetute visioni della stessa gag, i due sono però spesso considerati solo come grandi interpreti, raramente come autori a tutti gli effetti. Da una parte il grande affetto del pubblico, durevole nei decenni, dall'altra un certo snobismo critico, che diventa vera indifferenza nel caso italiano, se si eccettuano alcuni lavori pioneristici di Josè Pantieri, Marco Giusti e Giancarlo Governi. Appare perciò doppiamente utile riconsiderare la statura autoriale – oltre che attoriale, beninteso – di Laurel e Hardy, oltre che indagare in profondità gli elementi che strutturano tutta la loro opera, nella quale lo sviluppo biografico dei due artisti si intreccia all'evoluzione dei loro personaggi e della loro carriera, dalle prime comiche separate all'incontro nel 1927; dal periodo d'oro con la produzione di Hal Roach alla perdita del controllo totale sulla propria opera nel 1940, con il passaggio a compagnie che li considerano solo come attori di nome. Il comico fa ridere per la sua stupidità e la "spalla" gli offre in continuazione spunti per gags e battute: è la coppia classica, la formula collaudata da tutto il teatro di varietà. Laurel e Hardy cambiano il modello, giocano a confondere lo spettatore ottenendo effetti ancor più esilaranti: lo sciocco, l'ingenuo (Stan) si rivela alla fine sempre più intelligente del previsto e il furbo (Ollie) riesce ogni volta a fare la figura dello stupido ed a coprirsi di ridicolo. Ambiguità di ruoli che spesso la vita ci riserva. L & H furono tra i pochi che parteciparono a tutte le fasi del cinema americano, dalle sue origini fino allo scoppio della seconda guerra mondiale. Le loro carriere non sono diverse a tratti, sia separati che uniti, da quelle di molti altri comici del tempo che ebbero però minor durata, Ben Turpin, Harry Langdon, Harold Lloyd, gli stessi fratelli Marx. Il sonoro segnò la fine di molti attori legati ad una mimica ed a gags tipiche del cinema muto. Loro, invece, sono riusciti ad attraversare questa giungla cinematografica rimanendo intatti nella popolarità fino ad oggi: complice il parlato, la comicità del duo si evolse, impercettibilmente, dallo "slapstick" del comico muto tradizionale alla commedia di carattere. Al magro spettava anche di avere l'occhio dietro la macchina da presa, lui era il cineasta vero, con piena coscienza della sua arte e del lavoro necessario per esaltarla. Al grasso spettava il compito di riempire maggiormente lo spazio della inquadratura, di dosare i movimenti, di dare i tempi comici, di accattivarsi gli spettatori. I piccoli gesti come il "camera-look" – quando guardava in macchina cercando l'appoggio dello spettatore davanti alla cosmica stupidità di Stan – o toccarsi la cravatta, o il cappello, erano mosse inventate da Ollie per riempire e caricare il tempo della gag. Ma soprattutto a livello istintivo è straordinaria la sua comicità visiva. Laurel, il "cervello" della coppia, lo capì subito e seppe inserirsi perfettamente in essa, completandola e strutturandola nel modo giusto. Racconta Stan che per riuscire a strappare a Ollie il suo esasperato "camera-look" giravano molte volte la scena perdendo tempo apposta sapendo che Hardy doveva andare a giocare a golf con gli amici; solo dopo l'ennesima ripetizione della scena la disperazione dello sguardo era reale ed efficace. L'opera di Laurel e Hardy, strutturata in figure ricorrenti, merita di essere considerata come un unico gigantesco puzzle, in cui ogni film, o addirittura ogni gag, non è che una tessera da leggere in relazione al disegno più ampio, dotato di una profonda organicità, nonostante le apparenze frammentarie.

Fotografia pubblicitaria del corto "Hats" Off (1927), unico due rulli di Laurel e Hardy ad oggi interamente perduto. Venditori ambulanti di una lavatrice, falliscono miseramente ad ogni tentativo

Inserzione pubblicitaria di una marca di sigarette, sul New York Times del 27 agosto 1934

Enzo Pio Pignatiello

Trentadue piccoli film su Glenn Gould (di F. Girard, 1993)

In arte e in vita, proteso tra spirito e corpo

Demettrio Nunnari

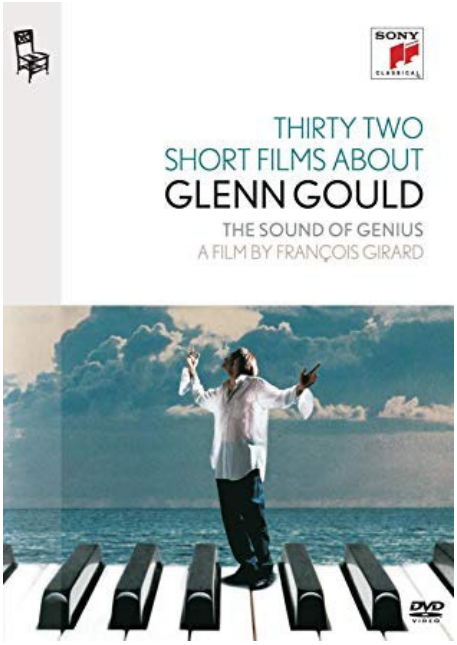
Un frammento dal *Clavicembalo ben Temperato* di Bach è a bordo del *Voyager 1*, la sonda che nel '77 parte alla volta dello spazio profondo. Ad eseguire quel brano – che una commissione annovera tra le grandi conquiste dell'umanità – è il canadese Glenn Gould [1932-82], pianista fra i più celebrati di sempre. Questi esordisce giovanissimo, e d'un tratto – all'apice di un successo senza pari - si ritira nel suo *chalet* in riva a un lago a soli trentadue anni. Da qui, il *collage* di cortometraggi di François Girard che danno, nell'insieme, idea degli aspetti persino antitetici dell'indole complessa del musicista, qui impersonato da Colm Feore. Eccentrico, misogino, ipocondriaco nel quotidiano; formidabile oratore, visionario e iconoclasta nell'arte. Oltre alle doti strumentali leggendarie, Gould possiede difatti un'intelligenza tanto esuberante da mettere spesso a disagio il suo interlocutore. Perciò, la sequenza intitolata "Gould incontra Gould" fa il verso ad un saggio di qualche decennio prima in cui, con superba bravura, egli intervista se stesso. La questione di fondo è il rapporto tra l'artista e il suo pubblico: l'uno – oberato da gravosa responsabilità – deve poter creare in autonomia, incurante delle istanze dell'altro. Solo così potrà raggiungere un ideale di perfezione. Nemico della *routine* e del mercimonio della musica, il Maestro suona ed incide su stretta urgenza personale. Ha un repertorio assai stringato – il Settecento, i classici, la seconda scuola di Vienna – in un momento storico dominato dai romantici. Ma non gli importa, giacché dinnanzi alla sua fama si piegano le eminenze grigie della discografia e dei teatri. E non solo. Ne "La soffiata" acquista le azioni di un'oscura società petrolifera: la voce corre, e le quote in Borsa vanno alle stelle. È isteria di massa o il capriccio di un virtuoso della tastiera conscio della propria visibilità? Altri interrogativi non trovano, nel film, una risposta. La sua presunta omosessualità – o misoginia – è fra questi. Di norma, l'artista è colui che traduce l'esperienza, reale ed onirica, in emozione. È, dunque, votato ad esasperare le passioni vissute. Ma non sempre. C'è l'epicureo che è schiavo del vizio, e l'asceta, saldo sulla via della temperanza. Samson François [1924-70] è consunto dal fumo e dall'alcol, e Friedrich Gulda [1930-2000] già a sedici anni compiace sotto le lenzuola una ricca mecenate. Benedetti Michelangeli [1920-95] ama *Topolino* e la vita claustrale. Gould – nella sua casa al limitar del bosco - si circonda di animali; nessuna *liaison* con l'altro sesso, ma neppure un atteggiamento equivoco. È l'olocausto che si vuole dal genio, nella tensione fra spirito e corpo: rinunciare alla vita per l'arte. Gould chiude coi concerti e, dallo studio di registrazione installato dalla *CBS* nella sua baita, si dedica all'incisione. Vi scorge il futuro della musica classica, e mentre molti ironizzano su quella che pare l'ennesima sua bizzarria, egli mostra una lungimiranza di cui solo oggi, col senno di poi, comprendiamo la portata. Se però la mente è rapita da celesti armonie, le stanche membra reclamano un po' di

Gould assieme a Von Karajan

Leonard Bernstein, Gould e Igor Stravinskij

requie. Una bronchite cronica lo costringe, anche nella bella stagione, ad un abbigliamento da alieno. "Pillole" stigmatizza, non a caso, la sua mania per le medicine: ne possiede di ogni tipo, dagli antidepressivi ai peptici, e ne conosce nel dettaglio gli effetti. Ma non risulta che soffrisse di altre patologie. In "Quarantacinque secondi e una sedia" è la musica a parlare; una delle *Invenzioni* di Bach eseguita ad uno stacco ritmico vertiginoso. L'avversione per i vezzi di una prassi esecutiva da tempo consolidata è, per lui, cifra stilistica. La tendenza ad alterare, anche all'inverosimile, metro e segni espressivi – come nel finale della *Tempesta* di Beethoven in "Esercizio" -, ne colloca le interpretazioni nell'alveo di un'estetica di primo Novecento, che vede nell'esecuzione una forma di riscrittura del pezzo. La soggettività innanzitutto. In nessuno dei suoi scritti o contributi radiofonici Gould accenna al peso della filologia. Iconoclasta inveterato, esegue senza remore il Barocco su un moderno coda da concerto, modificato nella meccanica al fine di ricreare l'inconfondibile suono che lo ha reso celebre. Un timbro in qualche modo privo delle *nuance* degli odierni strumenti da sala.

Glenn Gould



Per ottenerlo, bisogna martoriare il prezioso modello *CD 318* di una casa costruttrice blasonata. La protesta è furibonda ma inutile. Tra le righe, la seduta vittoriana che nel filmato gli conferisce un aspetto tanto regale, ha l'aria di un divertito riferimento alla seggiola dalle gambe segate che lo accompagna durante tutta la sua carriera, costringendolo peraltro ad una posa grottesca. Poco prima di mancare per le complicanze di un infarto, re-incide le proibitive *Variazioni Goldberg* di Bach che lo hanno visto debuttare nel '55 e che non ha mai abbandonato. È una resa diversa, più adulta e composta, ma testimone della cura morbosa di cui egli sa esser capace. Glenn Gould è oggi uno fra i pochi ad avere dimora tra le vette olimpie. I semidei, invece, traviati dalle debolezze della loro stessa umana natura, son soltanto comuni mortali.

Demetrio Nunnari

Leonardo. Gli anni milanesi

Fabio Massimo Penna

Da Firenze a Milano. Leonardo arriva nella città lombarda ufficialmente inviato da Lorenzo De' Medici a presentare, insieme ad Atalante Migliorotti, una lira (strumento musicale) al Duca di Milano. Non si può escludere, però, che il motivo del trasferimento fosse la commissione del monumento equestre di Francesco Sforza. Ma nella realtà la prima committenza milanese Leonardo la ottiene dalla confraternita di Santa Maria della Concezione che richiede a lui e ai fratelli Evangelista e Giovanni Ambrogio De Predis la pala per l'altare della cappella della Confraternita. Leonardo realizza la tavola della *Vergine delle rocce*, opera della quale esistono due versioni, mirabile esempio di impiego dello "sfumato" leonardesco con le figure contrassegnate da un potente chiaroscuro e dai contorni che si fondono con i toni bruni dello sfondo. Inoltre i personaggi sono legati tra di loro da un teatrale intreccio di gesti e sguardi: San Giovannino e l'angelo indicano il piccolo Gesù abbracciato da un protettivo gesto della Vergine. L'artista toscano comincia, intanto, a realizzare studi per la statua equestre di Francesco Sforza, opera dal destino infausto. Il primo colpo mortale al progetto del monumento lo assesta Ludovico il Moro stesso che invia il metallo che era stato accumulato per la fusione della scultura al Duca di Ferrara, Ercole d'Este, che ne ha bisogno per realizzare i pezzi di artiglieria da impiegare nella battaglia contro Carlo VIII. Ma è nel 1500 che l'enorme modello in terracotta della scultura (alto oltre sette metri) viene distrutto dagli arcieri francesi entrati a Milano. Comunque la permanenza di Leonardo nel capoluogo lombardo vede la nascita di uno dei più alti capolavori del genio di Vinci, *L'ultima cena* per il refettorio di Santa Maria delle Grazie. L'opera conferma anche un problema che l'artista si porta dietro per tutta la carriera ovvero la sua avversione per la tecnica dell'affresco. L'affresco richiede velocità di esecuzione all'artista il quale per prima cosa deve, al momento di mettersi al lavoro, decidere quale porzione di affresco (definita "giornata") dovrà portare a termine prima che l'intonaco si asciughi e non consenta più l'applicazione dei colori. Inoltre, altra difficoltà insormontabile per il genio di Vinci, tale tecnica non consentiva ripensamenti. Conscio della propria lentezza nella realizzazione delle opere Leonardo sperimenta una tecnica originale con olio su di una preparazione di gesso ma come sottolinea Carlo Vecce: "La tecnica della tempera mista a olio sovrapposta a due strati di intonaco era rivoluzionaria, ma rischiosa, se applicata in condizioni ambientali quali si rivelarono in seguito quelle del muro del refettorio" (Carlo Vecce, *Leonardo*, Salerno editrice, Roma, 1998). In effetti problemi di conservazione dell'opera sorsero già venti anni dopo la sua realizzazione (per salvare il capolavoro nel Novecento sono stati necessari anni di lavori di restauro). Il *Cenacolo* è un'opera innovativa anche per altri motivi. In luogo del momento tradizionalmente scelto dai pittori per la raffigurazione dell'evento, la consacrazione del pane e del vino da parte di Gesù, Leonardo sceglie le fasi immediatamente successive alla sua frase: "in verità vi dico che uno di voi mi tradirà". In questo modo l'artista può realizzare il proprio studio sui "moti dell'anima" che si riverberano nei gesti e nelle espressioni dei personaggi ritratti. Il profondo turbamento che tali parole operano sugli apostoli è evidente nelle espressioni stravolte e nei gesti plateali, alcuni si indicano come a dire "Io, Signore?", altri alzano l'indice a chiedere "uno solo?", altri ancora mostrano i palmi delle mani a proclamare la propria innocenza. Un'onda di vibrazioni percorre da una parte all'altra l'affresco scuotendo le figure degli apostoli riunite a gruppi di tre, mentre al centro della composizione Gesù è fermo, immobile, staccato e isolato dal resto del gruppo a sottolineare come i suoi compagni lo abbiano abbandonato a un destino di solitudine e morte. Altra caratteristica fondamentale dell'affresco è che lo spazio reale del refettorio e quello del dipinto si uniscono in una sorta di illusoria continuità come se la sala proseguisse nell'affresco. La permanenza a Milano è anche occasione per mettersi alla prova nella ritrattistica. A cominciare da quel capolavoro assoluto che è *La dama dell'ermellino*, in cui l'autore raffigura la favorita di Ludovico il Moro, Cecilia Gallerani. Il genio di Vinci ritrae la fanciulla tramandandone un'immagine fresca e giovanile poiché ancora non corrotta dal passare degli anni e dal peso dell'età. La ragazza emerge da un fondo scuro e tiene in braccio un ermellino, omaggio al Duca era stato insignito dell'Ordine dell'Ermellino. Un'altra favorita del Moro viene immortalata da Leonardo: si tratta di Lucrezia Crivelli ritratta nella *Belle Ferronière*. A Milano l'artista ospita in casa una certa Caterina, molto probabilmente la sua madre naturale, che rimane con lui fino alla propria morte. A confermare l'ipotesi vi è tra i documenti arrivati fino a noi una nota spese per la sepoltura della donna: "Quello che colpisce , è l'apparente freddezza del documento che non lascia trasparire alcuna emozione" (Carlo Vecce, op. cit.). Nel 1499 Leonardo lascia la città meneghina.

"La Dama con l'ermellino" olio su tavola (54 ×40 cm) di Leonardo da Vinci databile al 1488-1490. La donna ritratta va quasi sicuramente identificata con Cecilia Gallerani. l'opera è al Museo Nazionale di Cracovia

"Vergine delle Rocce" olio su tavola trasportato su tela di Leonardo da Vinci, databile al 1483-1486 e conservato nel Musée du Louvre di Parigi,

"L'ultima Cena" (1495-1498) di Leonardo da Vinci, (tempera grassa, lacche e oli su intonaco). L'opera conservato nell'ex-refettorio rinascimentale del convento adiacente al santuario di Santa Maria delle Grazie a Milano

Fabio Massimo Penna

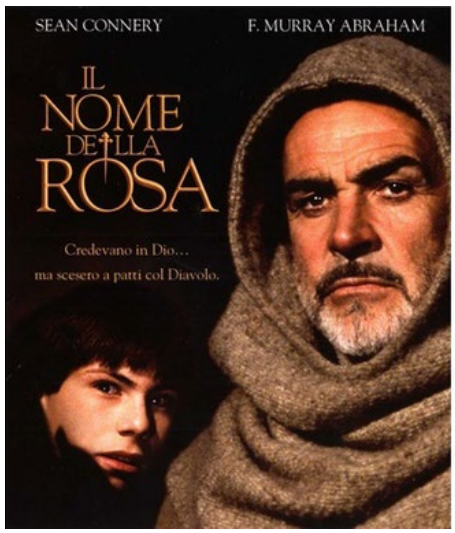
Il Nome della Rosa di Jean-Jacques Annaud (1986)

Quanto sarebbe quieta la vita senza l'amore: tanto sicura, tanto calma, tanto noiosa...
Guglielmo da Baskerville (Sean Connery)

Cast: Sean Connery: Guglielmo da Baskerville; F. Murray Abraham: Bernardo Gui; Christian Slater: Adso da Melk; Elya Baskin: Severino; Fëdor Fëdorovič Šaljapin: Jorge da Burgos;illiam Hickey: Ubertino da Casale; Michael Lonsdale: Abate Abbone; Ron Perlman: Salvatore; Volker Prechtel: Malachia; Michael Habeck: Berengario; Helmut Qualtinger: Remigio da Varagine; Valentina Vargas: Ragazza; Lucien Bodard: Cardinal Bertrand; Urs Althaus: Venanzio; Leopoldo Trieste: Michele da Cesena

Giuseppe Previti

E' di queste settimane in visione sui teleschermi una produzione cinematografica-televisiva veramente di grossa caratura quanto a sforzi produttivi e spettacolare tratta dalla realizzazione scenica del romanzo di Umberto Eco In nome della rosa. Questo ci ha invogliato a rivisitare e riproporvi appunto il film realizzato nel 1986 da Jean-Jacques Annaud. Il film venne realizzato in maniera abbastanza autonoma dall'omonimo romanzo di Umberto Eco, pur conservandone il titolo. Ma proprio nei titoli di testa compariva "tratto dal romanzo di Umberto Eco", perché il testo del film non è quello del romanzo ma è originale pur ovviamente se ricavato dal romanzo. Ma a scanso di false interpretazioni lo stesso Eco dichiarò che condivideva la lettura di Annaud e quindi non ritirava il suo nome dai titoli di testa. D'altra parte se nel libro molto spazio veniva lasciato alle disquisizioni teoriche tra i vari protagonisti, molti i colloqui di Guglielmo nel corso dello sviluppo della storia questo avrebbe appesantito di molto la trasposizione cinematografica e di conseguenza erano state eliminate o assai ridotte. Una storia più lineare sempre nella chiave del giallo, qui si punta sui personaggi, ognuno dei quali porta impresso il proprio destino, nel bene o nel male. Molti personaggi del romanzo non figurano nel film, la biblioteca è assai più spettacolare che nel libro, mentre per conservare il fascino della storia resta ben viva l'atmosfera gelida e invernale che è uno punti affascinanti della narrazione. Il film inizia con l'arrivo presso un'abbazia benedettina tra i monti del Nord Italia di un frate, Guglielmo da Baskerville e del suo novizio Adso, dovranno indagare su una serie di morti avvenute nel monastero. In apparenza il dotto Guglielmo dovrà partecipare a un importante concilio francescano nella stessa abbazia, ma l'abate, a conoscenza della sua fama di inquisitore, gli affida il compito di indagare su queste morti che per molti monaci sono opera del Maligno, mentre Guglielmo pensa invece che tra loro si celi un assassino. Molte le figure singolari e sinistre che popolano il convento, vengono scoperti altri due morti e Guglielmo ritiene che si tratti di delitti collegati tra loro. Compare anche una ragazza del villaggio che raggiunge il cellario Remigio a cui si concede in cambio di cibo. Adso l'aiuta a sfuggirgli e la ragazza per ringraziarlo fa all'amore con lui. Adso resta molto turbato ritenendosi un buon uomo di chiesa, ma Bernardo lo consola perché ha compiuto un qualcosa di naturale, pur ammonendolo a che la cosa non si ripeta. Guglielmo scopre che tutte le morti sono legate al possesso o alla lettura di un libro proibito, al centro dell'attenzione di molti e certamente il libro è stato impregnato di una sostanza velenosa causa di tutte le morti. L'arrivo di un nuovo inquisitore fa precipitare le cose, le morti non si fermano, e di tutto vengono accusati la ragazza e due frati eretici, che sono condannati al rogo. Intanto anche Guglielmo viene messo sotto accusa, lui e Adso riescono a fuggire e attraverso un passaggio segreto raggiungono la biblioteca, Bernardo sa che qui è la chiave del mistero. La situazione precipita, la biblioteca viene data alle fiamme, in tutto c'è la mano di un frate vecchio e fanatico che odia il riso e dei libri che ne parlano, solo nella paura e nella tragedia ci può essere il ricorso alla fede, e quindi bando a chiunque parli di divertimento, di commedia, di allegria per vincere i mali del mondo. Abbiamo accennato a sommi capi a una trama complessa e assai significativa, dove si combattono le teorie considerate pericolose per la fede, anche se tutto viene presentato come un avvincente thriller "storico-religioso", appunto più spettacolare nella realizzazione cinematografica, più di impronta filosofica nel romanzo, con l'uso appunto da parte di Eco della chiave del giallo per sviluppare e narrare concetti assi profondi. Uno dei grandi meriti del film di Annaud, con il pregio tra l'altro di avere un cast di attori bravissimi, Sean Connery e F. Murray Abraham in testa, fu di generare e sviluppare l'amore per i libri e per argomenti in apparenza difficili ma necessari per comprendere lo sviluppo dell'umanità. Tutti i protagonisti, compresi i due inquisitori, avevano molti dubbi e incertezze, più positivo l'atteggiamento di Guglielmo, più intransigente ma anche più macerato dalle incertezze Bernardo, ma la forza della pellicola era nel ricordare i dubbi della fede, la forza della cultura, dell'intelligenza, dello studio, la grande fragilità degli uomini, la violenza di chi praticava l'eresia. Ma nell'essenza una grande parabola per penetrare nei misteri della vita. Ma non per nulla era legato a un libro che è stato da stimolo e da guida per molte generazioni perché appunto dietro la suspense e il mistero della vicenda si celavano i grandi temi del tempo, sociali, religiosi, mitici. Certamente la pellicola di Annaud semplificò in tanti aspetti il romanzo di Umberto Eco, si dice che mirò più a fare un "buon giallo", ma secondo noi, rivedendolo ancora oggi, Annaud fece una operazione divulgativa assai importante non venendo meno ai principi ispiratori dell'autore.



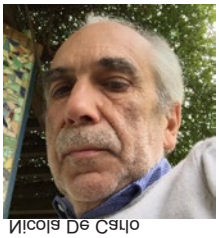
Giuseppe Previti

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di Marzo. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*


Nicola De Carlo

Alberto Castellano
Introduzione - La lingua del cinema italiano - Le Pillole della Dante
Una disamina sulla lingua del cinema italiano, l'uso dei dialetti, il doppiaggio, le caratteristiche semiotiche del linguaggio cinematografico.
https://youtu.be/qeh54Y9rpWo

Il neorealismo - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/a8Vt2zURziU

Il cinema nazionalpopolare - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/S67VrJz-NkE

I dialetti nel cinema - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/gH4Cjd7_JnI

Il caso totò - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/PRqlFU0nyi4

Il doppiaggio - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/PxTSAGrUaqo

Modelli linguistici - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/iLaLHwa0sv0

Il cinema di genere - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/HIK_jKsbxfI

Il cinema d'autore - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/-yjiyVrJSf4

Il cinema italiano, oggi - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/3u8Bg7V7QVo

Influenza sulla lingua - La lingua del cinema italiano
https://youtu.be/tqcTOanJoSw

Intervista ad Alberto Castellano
Oltre al servizio sulla Gosfilmfond, Cult tv ha il piacere di offrire, a chi volesse approfondire la complessa storia del cinema russo e sovietico, questa intervista al celebre critico Alberto Castellano!! | https://youtu.be/ZK_6UdsW9yQ

Cecilia Mangini | Interviste alla radio
Cecilia Mangini a Vogliamo anche le Rose | 29/06/2017
Palermo Sole Luna Doc Film Festival con Lucia Gotti Venturato e Andrea Mura. Principessa Mafalda un secolo di abissi, installazione dela Scuola Civica Visconti. Alberto Amoretti regista di "Atopos Generi Teatranti" e intervista a Cecilia Mangini per 'Visioni e Passioni' a Roma. | https://youtu.be/RdPNO9CpZ5M

I cortometraggi di Citto Maselli
I BAMBINI AL CINEMA, Italia, 1957, Betacam SP, 10', b/n Regia, soggetto, sceneggiatura: Francesco Maselli. Fotografia: Luigi Zanni. Voce: Giorgio Pirandello. Produzione: Opus Film. Distribuzione culturale: Cineteca Nazionale. La tradizione domenicale del Cinema dei Piccoli a Villa Borghese, luogo di divertimento per generazioni e generazioni di spettatori in erba, ritratti con attenzione e simpatia nelle loro reazioni alle suggestioni dello spettacolo cinematografico. | https://youtu.be/Yh8Uu89AW4A

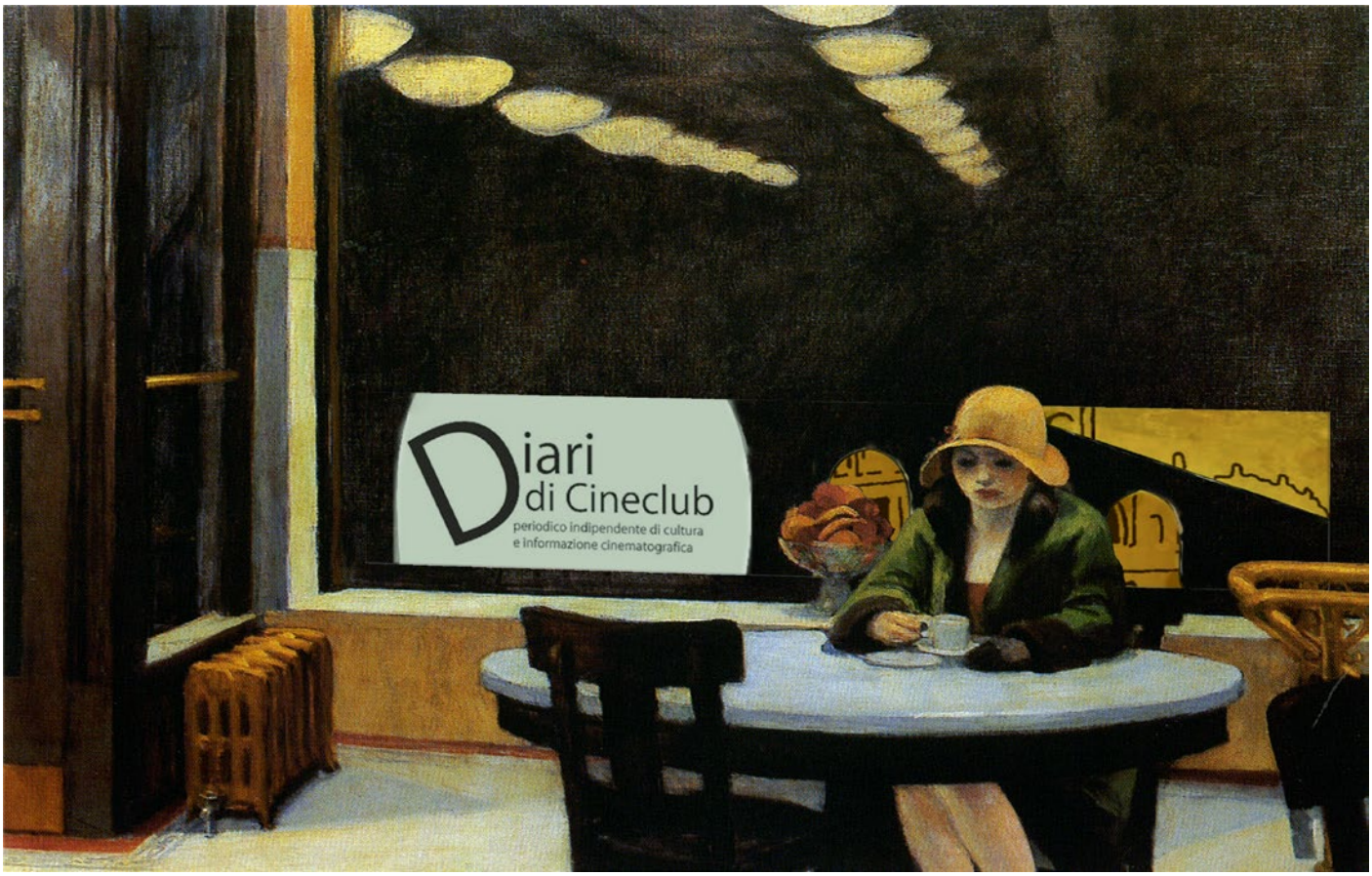
A tavola da "Otello alla Concordia"
A tavola da "Otello alla Concordia", dove è nato il grande cinema italiano 13 APRILE 2015 Otello alla Concordia divenne negli anni il punto di incontro abituale di registi, sceneggiatori e attori della commedia all'italiana e non solo. Ora la storia di questo locale capitolino è al centro del documentario "Il segreto di Otello" di Francesco Raniero Martinotti, presentato a febbraio alla Berlinale nella sezione Culinary Cinema e a Roma, al cinema Farnese. Il servizio di Carlotta Macerollo. | https://youtu.be/JlUPdnhG3SI

Berlinale. "Otello"
L'Osteria romana "Otello", storico ritrovo del miglior cinema italiano, ha conquistato anche il festival di Berlino. Il servizio dell'inviata di RaiNews24, Anna Maria Esposito. | https://youtu.be/eYEU3r2rLTc

Francesco "CITTO" MASELLI e la sua carriera da Ulivo d'Ooro
6 Aprile 2017 | E' tra i registi storici del cinema italiano ad essere stato il più precoce Francesco "Citto" Maselli. Il Maestro del cinema impegnato, del cinema politico ha iniziato infatti poco più che adolescente a fare i suoi primi piccoli film. Al Festival del Cinema Europeo di Lecce è tra i Protagonisti del cinema italiano e riceve l'Ulivo d'Oro alla carriera. Un percorso artistico che ha ricordato nei suoi momenti più significativi, dalla ripresa del documentario grazie a Civico Zero nel 2007 alla sua capacità di precorrere i tempi dando risalto alle figure femminili ed alle protagoniste. Sono molte le attrici che devono molto a Citto Maselli e che il regista ricorda con dedizione e affetto, da Lucia Bosè all'indimenticabile Virna Lisi fino alla Valeria Golino sedicenne in Storia d'amore, film del 1986 in programma al Festival per la rassegna dedicata al regista. Tra i ricordi più nostalgici e più emozionanti, la manifestazione di stima di Luchino Visconti nei confronti di un Francesco Maselli alle prime armi, che all'epoca aveva girato brevi documentari da 10 min ma che sono bastati al grande regista per scoprire la genialità di Citto. | https://youtu.be/nsfDh03Bno8

Nicola De Carlo

Gena Rowlands ha incontrato John Cassavetes mentre studiava recitazione all'American Academy of the Dramatic Arts, entrambi attori in cerca di successo per la loro carriera. Lei era radiosamente bella, sensibile, intelligente, artistica, e fieramente indipendente e con talento. Lui era scapolo bello, sangue caldo, con una passione che rasentava la follia e uno splendore che ribolliva sotto la superficie aspettando solo il suo sfogo.



Détournement di Nicola De Carlo. Automat - Tavola calda (1927) di Edwuard Hopper.

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XXVI)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione... "

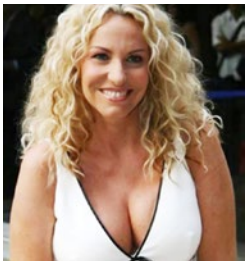
(Profezia avverata)

Mauro Corona

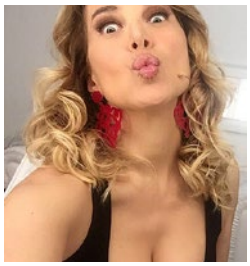
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

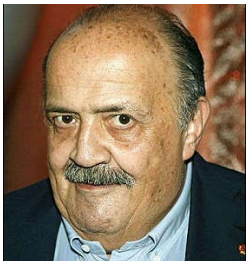
Flavio Insinna

Bruno Vespa

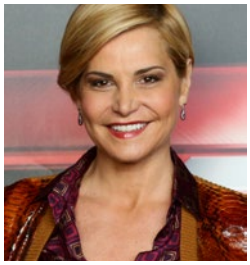
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

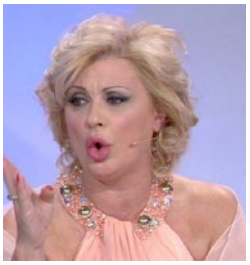
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

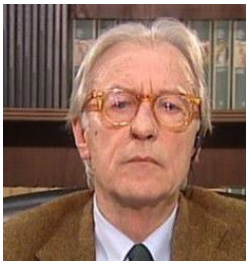
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

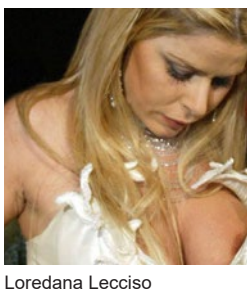
Federica Panicucci

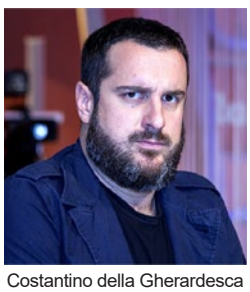
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Il Porto delle Nebbie - Le quai des brumes (1938)

di Marcel Carné con la sceneggiatura di Jacques Prévert dal romanzo di Pierre Mac Orlan

Baciami... Presto... Non c'è tempo... Presto... (Jean - Jean Gabin, morendo, a Nelly - Michèle Morgan)

Raggiunto il porto di Le Havre con l'intenzione di abbandonare la Francia, Jean, disertore dell'armée coloniale, incontra la bella Nelly, una malinconica ragazza terrorizzata dal suo tutore Zabel e con lei inizia una storia d'amore. Ma la donna è perseguitata da Zabel, il quale è anche autore dell'omicidio del suo ragazzo. Il tutore è ammazzato da Jean che tenta di fuggire in Venezuela con una nuova identità, ma per lui ormai non c'è più scampo. Viene assassinato in mezzo alla strada a colpi di pistola da Lucien, un giovane gangster locale del quale aveva scatenato l'odio, umiliandolo e prendendolo a schiaffi pubblicamente in diverse occasioni.

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
*il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di*
Nicola De Carlo
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavalibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.officinastudiotempi.com/forwards/index
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com